Nachwort

Das Nibelungenlied, das am Ende des 12. Jahrhunderts entstand und dessen Verfasser unbekannt ist, blieb nicht im Original erhalten. Es existieren mehr oder weniger voneinander abweichende Fassungen, die feine, aber wichtige Unterschiede in der Handlungsmotivation und im Zeitkolorit aufweisen. Bei unserer Übertragung haben wir uns für die um die Mitte des 13. Jahrhunderts entstandene sogenannte Handschrift C aus Donaueschingen entschieden, die den Geist des hohen Mittelalters, die Kultur und Ideologie des höfischen Rittertums am deutlichsten widerspiegelt.

Skizzieren wir zunächst die Wesenszüge der gesellschaftlichen Verhältnisse, soweit sie in unserer Dichtung sichtbar werden. Das 12. Jahrhundert stand im Zeichen des Kampfes zwischen Papsttum und Kaisermacht um die politische Vorherrschaft. Die Kaiser mußten sich zunehmend gegen die Territorialfürsten behaupten, die allmählich eine selbständige Position erlangt hatten. Besonders das erbliche sächsische Herzogtum war eine Hauptstütze der fürstlichen Opposition geworden. Bereits im Jahre 1112 hatte sich der ostsächsische und thüringische Adel unter Führung des Herzogs Lothar (Liuder) von Sachsen, der später (1125–1137) selbst deutscher Kaiser wurde, gegen die kaiserliche Macht erhoben. Da der Nibelungendichter einen Sachsenherzog mit dem Namen Liudeger nennt, mag er im besonderen an jene Ereignisse gedacht haben.

Mit Friedrich I. Barbarossa, der von 1152 bis 1190 regierte, erreichte das Kaisertum einen Gipfel seiner Macht. Dieser Stauferkaiser, der als Vorbild höfischen Rittertums galt, suchte die mächtigen Reichsvasallen durch große Schenkungen zu gewinnen. Den Groll der Babenberger etwa besänftigte er durch die Erhebung Österreichs zu einem selbständigen Herzogtum im Jahre 1155. Er stärkte auch die Beziehungen zum Königreich Burgund, das seit 1033 dem deutschen Reichsverband angehörte, indem er 1156 die burgundische Prinzessin Beatrix heiratete und sich in Arles krönen ließ. Auch gegen ihn opponierte das sächsische Herzogtum unter Heinrich dem Löwen (1129–1195), einem Enkel Kaiser Lothars. Heinrich, dessen Gebiet in Norddeutschland sich wenig von einem unabhängigen Reich unterschied, verweigerte dem Kaiser

wiederholt den Gehorsam und kämpfte gegen den kaisertreuen sächsischen Adel. Auch Knut VI., dänischer König von 1182 bis 1202, ein Schwiegersohn Heinrichs des Löwen, versagte dem Kaiser die geforderte Huldigung und zwang die slawischen Herzöge von Pommern und Mecklenburg, ihr Land von ihm zu Lehen zu nehmen. Doch behielt Kaiser Friedrich die Oberhand; er besiegte Heinrich und entmachtete ihn.

Zur Festigung seiner Stellung konnte er die oberrheinische Ebene für seine Hausmacht sichern. Die dort erworbenen Reichsgüter ließ er vorwiegend von Reichsministerialen verwalten, die er auch als Reichsschenken, Reichstruchsesse und Reichsmarschälle in der staufischen Verwaltung einsetzte. Die gleichen Hofämter bei den Burgunderkönigen unserer Dichtung entsprechen diesen modernen Verhältnissen.

Die führende gesellschaftliche Kraft im Lande war der Adel, der seit dem 10. Jahrhundert den regelmäßigen militärischen Dienst versah. Das war mit hohen Kosten verbunden, da die Ritter, die hauptsächlich damit beschäftigt waren, sich im Waffenhandwerk zu üben, dem Appell ihres Herrn zu gehorchen und ihm bei seinen Unternehmungen zu folgen hatten. Dies wird im Nibelungenlied immer wieder geschildert. Für die Ausrüstung mit Angriffs- und Verteidigungswaffen, für Pferd, Zaumzeug und Kleidung benötigte der Ritter unter den damaligen Verhältnissen zumindest den Ertrag einer mittleren Gutswirtschaft. So fanden sich unter der Ritterschaft vor allem die Söhne der großen alten Adelsfamilien, aber auch solche von weniger hoher Abkunft, vorausgesetzt, sie waren so vermögend, daß sie ihren Hof nicht selbst bewirtschaften mußten. Das oblag den Bauern, die – so unterschiedlich ihre ökonomischen Verhältnisse im einzelnen waren – von ihren Grundherren abhingen. Über ihr Leben erfahren wir im Nibelungenlied wenig, da es in höfischen Kreisen spielt, doch selbst Siegfried ist in den Augen Brünhilds nicht mehr als ein Höriger, ein «eigen man» oder «eigen hold», und wenn er auch zu den Bessergestellten unter den Abhängigen gehören mag, so achtet sie ihn doch gering, weil er nach ihrer Ansicht zins- und gehorsamspflichtig ist.

Die Abhängigkeit der Bauern äußerte sich darin, daß sie für ihre Herren Frondienste und Naturalleistungen zu erbringen hatten. Darüber hinaus wurden von ihnen militärische Dienste bei der Verteidigung der Burg sowie Hilfsleistungen gefordert, im Nibelungenlied etwa für den Verwundetentransport im Sachsenkrieg, ferner Wagendienste für die Beschaffung des Viehfutters oder Lebensmittellieferungen für die Kampftruppe, dazu Steuern für die Nutzung von Mühle, Backofen oder Presse des Grundherrn. Außerdem waren die Bauern verpflichtet, den Herrn und seine Ritterschar zu beherbergen und zu beköstigen. Der Grundherr beanspruchte schließlich das Recht, im Bedarfsfall alles aus den Bauernhäusern zu holen, was er benötigte. Der Gebieter hatte dafür die Ordnung innerhalb seiner Grundherrschaft zu gewährleisten und alle Friedensstörungen abzuwehren. Daran war er nicht zuletzt aus ökonomischen Gründen interessiert, da seine Einkünfte von der Ordnung und Sicherheit in seinem

Territorium abhingen. Er wartete daher oft nicht ab, bis sich die Geschädigten bei ihm beklagten, so wie etwa Markgraf Gelpfrat in unserer Dichtung ungesäumt den Tod seines Fährmanns rächt.

Die Einheit des Ritterstandes beruhte auf seinen klassenmäßigen Privilegien: Die Ritter leisteten keine produktive Arbeit und waren nicht rechtlich abhängig wie die arbeitenden Schichten. Ferner einte die Ritter die gleiche gesellschaftliche Aufgabe und die darauf beruhende Vorstellungswelt: Sie fühlten sich durch eine gemeinsame Ethik der Ehre und Treue verbunden. Sie alle waren nur gehalten, die Ehrendienste zu erfüllen, die sie ihrem Herrn durch eine freie Verpflichtung versprochen hatten.

Der Lehnsstaat unter der Regentschaft des ersten Stauferkaisers ließ den gesellschaftlichen Grundwiderspruch des entwickelten Feudalismus scharf zutage treten: Der Adel, der als Eigentümer und Nutzer allen Grund und Bodens von den Leistungen, Diensten und Abgaben der arbeitenden Menschen, vor allem der Bauern, lebte, war bestrebt, maximale Einkünfte zu erzielen. Dies führte oft zu heftigen Interessenkonflikten zwischen den einzelnen Herrschaften der verschiedensten Lehensstufen. Hier lag eine der Hauptursachen des damals weit verbreiteten Fehdewesens. Fügte ein Adliger einem anderen Schaden zu, der nicht zur gleichen Vasallität gehörte, dann gab es kein reguläres Tribunal, das gegen den Angreifer vorgehen konnte. Der Geschädigte mußte sich selbst Gerechtigkeit verschaffen; mit Hilfe seiner Freunde unternahm er gewöhnlich eine militärische Aktion gegen den Gegner, die oft zur Verwüstung und Beraubung des anderen Territoriums und zur Entvölkerung des Landes führte.

Dem Kaiser oblag es vor allem, den Landfrieden, einen den ganzen Staat erfassenden partiellen Rechtsschutz, zu verteidigen. So erließ Friedrich Barbarossa 1155 ein strenges Edikt, das für alle Verbrechen mit Ausnahme des Totschlages ohne Unterschied des Standes Strafen festsetzte und das Vollstreckungsverfahren neu regelte. Auch gewisse Regeln, die für die Fehden vorgeschrieben wurden, sollten ihre zerstörende Wirkung mindern. Dazu gehörten namentlich die förmlichen Ankündigungen der Fehden und die Eide bei ihrer Beilegung. Der Adel wurde verpflichtet, keine Gewalt gegen kirchliche Personen und Güter, gegen wehrlose Menschen, Reisende und Frauen anzuwenden; er mußte geloben, an besonderen Feiertagen keine Gewaltakte zu verüben, und schließlich versprechen, gegen Eidbrüchige vorzugehen.

In diese Feudalwelt stellt der Dichter an der Wende zum 13. Jahrhundert sein Nibelungenlied und gestaltet die Helden des alten, von ihm übernommenen Stoffes nach dem Bilde seiner Gegenwart. Das Kleinkönigtum des Wormser Burgunderreichs spiegelt das zeitgenössische Territorialfürstentum wider, die Grundherrschaft jenes Zeitraums, denn die Autorität des Königs beruhte damals vor allem auf der Größe der Familiengüter. Dort ist er wie die anderen großen Vasallen, von denen er Lehnseide empfängt, Herr des Bodens und der darauf lebenden Bauern. So erscheinen Gunther, Etzel oder Brünhild nicht nur als Herrscher, sondern auch als Besitzer des

Landes. Lüdegast bietet Siegfried sein Land an, wenn er ihn am Leben läßt. Das Königtum ist erblich, von einem Wahlkönigtum ist nirgends die Rede.

Glanz und Last der königlichen Würde, wie sie der Dichter in seiner Zeit sah, werden besonders bei der Darstellung Gunthers deutlich. Der Adel hatte das Königtum, die Grundlage der deutschen Kaiserwürde, nie ganz in den Schatten zu stellen vermocht, dessen Macht neben den Familiengütern auf seiner Gerichts- und Heeresgewalt beruhte. Als geheiligte Person bewahrte der König in den Augen aller immer einen Vorrang von übernatürlichem Charakter. Keiner durfte die Hand gegen ihn erheben, denn er war die Inkarnation der göttlichen Ordnung, des Friedens und der Gerechtigkeit. Dementsprechend wird Gunther im Nibelungenlied als «Trost des Volkes» bezeichnet, und Kriemhild weiß sich unantastbar, wenn sie im Schutz ihrer Krone vor Hagen tritt und ihn während seiner Saalwache zur Rede stellt. Für Wolfhart ist es ruhmvoll, von der Hand eines Königs gefallen zu sein. An diese Unantastbarkeit denkt der Dichter auch, wenn er sagt, ein König dürfe eigentlich nie solche Fesseln tragen wie Gunther nach seiner Gefangennahme an Etzels Hof.

Gunthers Fürstentugenden werden bereits zu Beginn des Liedes gerühmt: in seiner Gastfreundschaft, die er dem trotzigen Siegfried gewährt, in seiner Großherzigkeit gegenüber den besiegten Sachsen und in seiner heiteren, frohgemuten Grundhaltung, als er das Ende der Fehde mit einem höfischen Fest besiegelt, bei dem er sich außerordentlich freigebig zeigt. – Geschenke werden im Nibelungenlied immer wieder gemacht, denn seit dem frühen Feudalismus war es üblich, die Dienste der abhängigen Edlen zu belohnen. Der Herr mußte nicht nur bei den Versammlungen, zu denen er periodisch seine Leute berief, Pferde, Waffen, Gold und Schmuck verteilen. Seit dem 11. Jahrhundert trat die Vergabe von Lehen hinzu, wie Siegfried jene beschenkt, die mit ihm zu Rittern geweiht werden.

Auch die Schwächen Gunthers werden nicht verschwiegen als Beispiel dafür, wie sich ein König nicht verhalten soll. Er ist auf die Hilfe Siegfrieds angewiesen, um Brünhild zu gewinnen, bei der Werbung zeigt er sich geradezu als Feigling. Schwerer wiegt, daß er seinem Königsamt nicht voll gewachsen ist. Es spiegelt die realen Zeitverhältnisse wider, wenn er von den Großen seines Reiches abhängig ist und sich der Ermordung Siegfrieds auch deshalb nicht widersetzt, weil sie Macht- und Landgewinn bedeutet.

Ohnmächtig den Verhältnissen gegenüber ist auch König Siegmund. Er kann den Tod seines Sohnes nicht sühnen, so daß die Rache Kriemhild vorbehalten bleibt. Der Kontrast zwischen der tatsächlichen Mittelmäßigkeit der meisten Fürsten und der hohen Aufgabe, die sie zu erfüllen hatten, färbt auch das Etzelbild unserer Dichtung, denn die Größe und der Edelmut des Hunnenkönigs vermögen seine effektive Ohnmacht nicht zu verdecken.

Etzel, eigentlich der historische Attila, der seit 434 Hunnenkönig und nach dem Tode seines Bruders Bleda seit 445 Alleinherrscher war, wird im Nibelungenlied als

mächtiger, gerechter und gefürchteter König eines Großreiches geschildert, das ein poetisches Abbild des ungarischen Nachbarstaates darstellt. Ihm leisten Reußen, Griechen, Polen, Walachen, Kiewer und Petschenegen Dienste. Diese Nationalitäten waren im 10. und 11. Jahrhundert entweder der Herrschaft der ungarischen Krone unterworfen oder standen im Verhältnis aggressiver Rivalität zu ihr. Vor allem aber weilten Angehörige dieser Nationen als Gäste am ungarischen Hofe, denn die Magyaren galten schon vor ihrer Seßhaftwerdung im heutigen Territorium als Volk, das nach Waffenruhm strebte. Der Ruf von den Heldentaten dieser Nation und ihr Kriegsglück bewirkte, daß viele Krieger aus anderen Ländern zuwanderten wie im Nibelungenlied Hawart von Dänemark oder Irenfried von Thüringen. Die Vorstellung, die sich von dem Land der Magyaren herausbildete, die im Mittelalter Hunnen genannt wurden, war darum immer ein Gemisch von fremdartiger, nomadenhafter, heidnischer Vergangenheit und feudalstaatlich-christlicher Überformung.

Auch der als edeldenkender, ritterlicher Fürst geschilderte Etzel, der Christen und Heiden unter seiner Herrschaft zu einen verstand, ist abhängig von seinen Vasallen. Flehentlich muß er seinen Markgrafen Rüdiger bitten, für sein Recht zu streiten. Andererseits ist seine Königswürde gefestigter als die Gunthers: Seine bloße Gegenwart bedeutet Frieden, und wer in seinem Namen und Auftrag handelt, genießt Schutz auf allen Wegen. Seine Macht äußert sich auch darin, daß an seinem Hofe Geiselkinder leben; auch Hagen weilte in seiner Jugend bei König Etzel. Dieser archaische Zug spiegelt eine mittelalterliche Gepflogenheit wider: Um sich der Treue der Vasallen zu versichern, wurden ihre Söhne am Hofe des Herrschers erzogen. Durch die enge persönliche Beziehung zum Schutzherrn wurden zugleich die feudalen Bindungen gefestigt, die mitunter ebenso stark waren wie die Bande der Familie.

Etzels reiche Bautätigkeit und seine Prachtliebe tragen dem höfischen Geschmack der Zeit des Nibelungenliedes Rechnung. Die Schilderung seines großen Turniers nimmt breiten Raum ein, denn es handelt sich um einen erst in jener Zeit geschaffenen Höhepunkt im Leben des Adels. Die kunstvollen Kampfspiele, die sich in Deutschland in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts herausgebildet hatten, gewährten den Lehnsherren Überblick über die Leistungsfähigkeit ihrer Streitmacht. Selbst Könige nahmen am Kampfspiel teil; so wie Friedrich Barbarossa auf dem großen Mainzer Hoffest beteiligt sich König Gunther am Turnier auf dem Wormser Hoffest, das der Ermordung Siegfrieds voraufgeht. Am Schluß des Nibelungenliedes wird deutlich, wie leicht bei gespannter Atmosphäre aus dem Spiel Ernst werden kann, und oft bedarf es des vollen Einsatzes der Befehlshaber, um die Ritterscharen zu trennen. Erscheint hier Etzel trotz des Turniertoten als Erhalter des Friedens, so verbietet ihm später die Gerechtigkeit, den ausgebrochenen Streit durch eine Sühneforderung beizulegen und Hagen ungestraft entkommen zu lassen. Jeder Vermittlungsversuch, ob durch die Burgunderkönige oder den gemeinsamen Freund Rüdiger, bleibt daher erfolglos. Die Tötung der Burgunder ist für Etzel ein Strafgericht zur Wiederherstel-

lung der Weltordnung, nicht ein Mittel persönlicher Rache etwa für die Ermordung des eigenen Sohnes.

Mit Hagen wird ein vornehmer Vasall geschildert. Er ist seinem Herrn, dem er den Huldigungseid geleistet hat, treu ergeben und steht ihm als erfahrener Ratgeber zur Seite, so bei der Empfehlung, Siegfried um Hilfe bei der Werbung um Brünhild oder im Sachsenkrieg zu bitten, oder später bei dem Versuch, Siegfrieds Reichtum in burgundische Hand zu bringen. Vor den Gefahren, die Etzels Werbung um Kriemhild und die Einladung nach Hunnenland bedeuten, warnt er eindringlich, denn er denkt nüchtern und äußert sich bei allen Beratungen politisch klug.

Die Verpflichtung zur Beratung ist traditionelle mittelalterliche Sitte; kein Gebieter kann eine Entscheidung treffen, die seinen Besitzstand betrifft, ohne den Rat seiner Mannen zu hören. Der Vasall muß daher jedesmal, wenn er dazu aufgefordert wird, bei Hofe erscheinen. Dies stärkt auch die gegenseitige Bindung, die sich bei längerer Entfernung vom Hofe gelockert haben kann.

Wenngleich Hagen seine Vasallenpflichten erfüllt, wird doch sein Übermut, sein keckes und herausforderndes Auftreten, hervorgehoben. Er ist eigenwillig und starrsinnig, besonders als die Burgunder ihr tragisches Ende vor Augen haben. Doch zeigt er sich auch berechnend und klug genug, die Grenzen seiner Macht zu erkennen. So bleibt er gelassen bei Siegfrieds Ankunft in Worms und bei dessen Provokation, denn er kennt Siegfrieds Stärke. Dennoch ist Hagen nicht der Ritter, der Maß hält, sondern eine trotzig-herrische Kämpfernatur. Obwohl er die Gefahr erkannt hat, widersetzt er sich nicht der Reise ins Hunnenland, nur um nicht ängstlich zu erscheinen. Nun ist er, der noch im Sachsenkrieg sich der Verwundeten annahm, grimmig entschlossen: Er erschlägt den Fährmann und zertrümmert das Schiff, um den Zaudernden den Rückweg abzuschneiden. In Etzels Burg vereitelt er zwar zunächst Kriemhilds Anschläge, trägt aber dann selbst zum Untergang bei, indem er die Hunnen verhöhnt und Etzels und Kriemhilds Sohn den Kopf abschlägt.

Besonders am Verhältnis Gunthers zu Hagen wird deutlich, wie ungenügend die feudale Organisation war: Der König ist nicht in der Lage, das Verhalten seines Gefolgsmanns entscheidend zu beeinflussen; er kann ihn strafen, wenn er sich gegen den Treueid vergeht, doch darüber hinaus hat er keine Macht über ihn. Ein Vasall wie Hagen darf nach rohem Faustrecht schlimme Verbrechen begehen – wenn er dabei im Dienste seines Herrn handelt, kann er nicht bestraft werden.

Ideale Ritter werden in Siegfried wie auch in Gernot und Giselher gezeichnet. Siegfried, ein begabter, tapferer und schöner Jungherr, kommt in jugendlichem Übermut nach Worms. Sein hier noch wenig höfisches Auftreten bildet den Kontrast zur maßvollen und dennoch entschiedenen Festigkeit Gernots. Dessen mäßigende Rede im politischen Rat zeigt die wichtige Rolle der Familie im Feudalismus. Der Familienverband gewährte dem Adligen Schutz und kontrollierte gleichzeitig seine Handlungen. Der mittelalterliche Ritter trachtete nach Übereinstimmung mit seiner Verwandt-

schaft und war während der Fehde oder bei einem Rechtshandel stets von seinen Blutsfreunden, den «Magen», umgeben. Das war auch ein ökonomisches Erfordernis, da der Familienbesitz unteilbar war. Daher werden im Nibelungenlied die Herren gewöhnlich von ihren Angehörigen vor kriegerischen Aktionen gewarnt, weil sie fürchten, selbst in die Auseinandersetzungen verwickelt zu werden. Das findet nicht nur in Gernots Rede am Wormser Hof Ausdruck. Auch Kriemhild dämpft zunächst die Empörung der Niederländer nach Siegfrieds Ermordung und bewahrt sie vor unbedachten Handlungen.

Siegfrieds überragenden Leistungen im Kampf, im Wettstreit oder auf der Jagd stehen Giselhers und Gernots Heldentaten bei den Kämpfen im Hunnenland würdig zur Seite. Sie sind frohgemut, edeldenkend und freigebig, das Gegenteil brutalen Übermuts, wie er bei Hagen zum Ausdruck gebracht wird.

Auch Dankwart, der Bruder Hagens, der im Dienste des Burgunderkönigs auf der Reise ins Hunnenland als Marschall für die Unterbringung und Verpflegung verantwortlich ist, wird als energisch und verläßlich charakterisiert. Seine heldenhafte Haltung bei den späteren Kämpfen wird wiederholt hervorgehoben. Er repräsentiert damit die im 12. Jahrhundert zu besonderer Bedeutung gelangte Schicht des niederen Adels, der Ministerialen.

Als Vater aller ritterlichen Tugenden gilt Markgraf Rüdiger. Nicht nur sein edles menschliches Verhalten und der Schutz der Verbannten trägt ihm diesen Ehrennamen ein, sondern auch die Treue, die er seinem Herrn, König Etzel, bewiesen hat: Er verpflegt im Auftrage Etzels das anreisende Burgunderheer, nachdem es ihm bei der Werbefahrt nach Worms gelungen ist, Kriemhild für seinen König zu gewinnen, indem er ihr Vergeltung für ihr Leid verspricht. Er wie auch seine Begleiter bekräftigten diese Zusage durch einen Eid.

Dies ist eine für das Mittelalter typische Konfliktsituation. Rüdiger versucht, die verfeindeten Parteien zu versöhnen. Da dies aber nicht mehr möglich ist, zerbricht er an dem Widerspruch seiner Bindungen und wird damit zu einem herausragenden Beispiel für die Tragik, die sich aus der unvollkommenen Organisation der Feudalgesellschaft ergibt. Er, der durch seinen Vasalleneid an Etzel gebunden ist, will sich der Verpflichtung zur militärischen Hilfeleistung durch Aufkündigung seines Lehens entziehen, um vor seinen Freunden und Schutzbefohlenen bestehen zu können. Da der König nicht darauf eingeht, ist er gezwungen, im Kampf den Tod zu suchen.

Die Kämpfe offenbaren die ritterliche Moral, die sich in einem idealen Sendungsbewußtsein widerspiegelt. Der Kampf der Ritter soll der Verteidigung des Rechts und dem Schutz der Schwachen dienen, er bringt Ehre und Ruhm und wird von der höfischen Dame belohnt, so daß Ritterdienst zugleich Frauendienst ist. Die Handlung des Nibelungenliedes wird bestimmt vom Streit zweier Frauen, und bereits zu Beginn wird gesagt, daß Kriemhilds wegen viele Männer den Tod fanden.

Der überlegene Ritter soll sich großzügig zeigen und dem Gegner gute Kampfbe-

dingungen bieten. So wollen die Hunnen die eingeschlossenen Burgunder aus dem Saal herauslassen, um auf freiem Feld gegen sie zu kämpfen; so tauscht Rüdiger mit Hagen den Schild oder ringt Dietrich Hagen nieder, weil es wenig ehrenvoll wäre, den ermatteten Mann zu erschlagen. Ist die Niederlage unabwendbar, gibt es, wenn keine ehrenvolle Übergabe erwirkt werden kann, nur den Kampf bis zum Untergang. Doch darf der überwältigte Ritter hoffen, daß sein Leben geschont wird, wenn er auf Gnade Dienst und Ergebenheit gelobt. Das erwartet Dietrich selbst von Kriemhild, als er ihr den gefesselten Hagen übergibt. Ist der Gegner gefallen, verdient er es als Standesgenosse, beklagt zu werden wie Hagen von Etzel, gleichviel, wie groß die Feindschaft gewesen ist.

Diese Idealvorstellungen konfrontiert der Dichter mit Bildern einer erbarmungslosen Realität. Immer wieder muß der Grundherr seinen Besitz gegen andere Feudalherren verteidigen oder vor einer Falle auf der Hut sein. So empfiehlt es sich, beim Eintritt in eine fremde Burg kampfbereit zu sein. Der Krieg wird keineswegs immer ritterlich geführt, sondern, wenn alle Versöhnungsversuche gescheitert sind, roh und haßerfüllt wie in den Kämpfen am Schluß des Nibelungenliedes.

Die Pflicht des Vasallen besteht im wesentlichen darin, militärische Hilfe zu gewähren. Als Gegenleistung erhält er von seinem Herrn einen ertragabwerfenden Besitz, das Lehen, das er verlieren kann, wenn er Rat und Hilfe verweigert. Hagens mehrfach geschilderte Absicht, den Nibelungenschatz eigennützig an sich zu bringen, symbolisiert diese Art Verfehlung, die Felonie. Auch Hagens trotzige Haltung an Etzels Hof, sein Drängen auf Kampf bis zum bitteren Ende, scheint vom Dichter als eine solche Schuld empfunden worden zu sein.

In Kriemhild verleiht der Dichter der Minnekultur des Mittelalters Ausdruck. Mit Kriemhilds Falkentraum wird ein Motiv des frühen Minnesangs, der Falke als Sinnbild des Geliebten, in die Dichtung eingeführt. Da er die Not vorausdeutet, die ihr durch die Liebe zuteil wird, will sie der Minne entsagen. Die Belehrung, die sie darauf durch ihre Mutter erhält, ist einem Gespräch zwischen Mutter und Tochter im Eneas-Roman Heinrichs von Veldeke nachgebildet. Daß die Freude, die die Liebe bedeutet, mit Leid verbunden ist, wird, wie es im Minnesang üblich ist, mehrfach hervorgehoben.

Die Werbung Siegfrieds um Kriemhild kennzeichnet seine «hohe Minne». Dieser tragende Begriff der höfischen Liebesauffassung bezeichnet eigentlich die dienende, huldigende Liebe zu einer ranghöheren Herrin. Intime Beziehungen blieben dabei außerhalb der gesellschaftlichen Konvention. Sie durften nur als Wunsch oder Traum angedeutet werden. Vertraulichkeiten zwischen Dame und Liebhaber, die der Umgebung jedoch nicht unbekannt blieben, bildeten den zwiespältigen Reiz des Minnedienstes. Die Verehrung der Dame in diesem Sinn war eher eine Art Gesellschaftsspiel. So wünschten sich die jungen Hofdamen in Worms, von Siegfried, dem vollkommenen jungen Mann, beachtet und seine Freundin im höfischen Spiel der Liebe zu werden.

Der Ort der Begegnung war das höfische Fest, das erst durch die Anwesenheit der Frauen seine Krönung erfuhr.

Die Mädchen lebten meist sehr zurückgezogen. Fensternische und Mauerzinne blieben oft der einzige Platz, der ihnen einen Blick in die Welt gewährte. So erklärt es sich, daß Siegfried erst ein Jahr nach seiner Ankunft in Worms Kriemhild sieht und Siegfried der erste Ritter ist, den sie begrüßt. Die Freude der ersten Begegnung findet in den Bildern der zeitgenössischen Liebeslyrik ihren Ausdruck, die die Schönheit der Dame mit den Schönheiten der Natur vergleichen, wie auch das Erröten beim Gedanken an den Geliebten oder der Zusammenklang von Liebesglück und Sommerfreude aus dem Minnesang entlehnt sind.

Auch die Werbung Gunthers um Brünhild hat das Gepräge des Frauendienstes: Der Gedanke an Brünhild verleiht ihm «hohen Mut»; er will «hoffieren» und ist deshalb um eine eindrucksvolle Ausstattung, um prächtige Kleidung bemüht. Kriemhild denkt zunächst nicht an eine ernsthafte Werbung, sondern an eine «Hoffahrt» im Sinne des Minnedienstes.

Siegfrieds Wunsch, Kriemhild zu heiraten, leitet die im Stile des höfischen Minnedienstes gehaltene Werbung über in die Verhandlung mit ihrem Vormund über eine Eheschließung, da im Mittelalter fast ausschließlich die Vertrags- oder Kaufehe üblich war. Obwohl es sich dabei um eine Abmachung zwischen dem Bräutigam und den Verwandten der Braut handelte, war im Gegensatz zur vorchristlichen Zeit die Zustimmung der Braut erforderlich. So kann Gunther als Vormund Kriemhilds die zugesagte Verlobung nicht einfach anordnen, doch wird Kriemhilds Einwilligung wie später die der jungen Götelind bei ihrer Verlobung mit Giselher als nahezu selbstverständlich empfunden. Der Vormund «schenkt» die Braut nach Überreichung einer Gabe dem Bräutigam, und sie wird Mitglied der neuen Familie. Siegfrieds Gabe, sein Kaufpreis, ist die Werbehilfe bei Brünhild.

Statt der Gabe an die Verwandten der Braut war auch die Abtretung eines Besitzteils an sie selbst zur etwaigen Witwenversorgung möglich. So sichert Markgraf Rüdiger seiner Tochter Land und Städte als Wittum, während Siegmund Kriemhild nach Siegfrieds Ermordung sogar die gesamte Gewalt über alles Land belassen will.

Am Morgen nach der Hochzeit war überdies eine freiwillige Gabe des Gatten an seine Frau üblich; Siegfried schenkt Kriemhild als eine solche Morgengabe den Nibelungenhort. Schließlich wurde die Frau noch von ihrer Familie für die Aufgabe des Erbrechts durch die Mitgift abgefunden. Sie bestand gewöhnlich in beweglichem Gut. So gibt Rüdiger für Götelind Silber und Gold, während Fürstenkinder Landbesitz beanspruchen konnten. Kriemhild erwähnt dies, während Siegfried diesen geschäftlichen Aspekt der Heirat seines Reichtums wegen übergehen will, und er verzichtet dann auch auf die Ländereien und Städte, die ihm Kriemhilds Angehörige übereignen wollen. Kriemhild aber beharrt auf ihrem lehnsrechtlichen Erbanspruch und nimmt zweiunddreißig Mädchen und fünfhundert Ritter aus Burgund mit. Die

Szene erinnert an die Vermählung Friedrich Barbarossas mit Beatrix, bei der er die Verfügung über fünftausend burgundische Ritter gewann, eine ersehnte Gelegenheit, den drückenden Einfluß Heinrichs des Löwen abzuschütteln.

Über das dreifache Besitztum der Frau, Mitgift, Morgengabe, Wittum, hatte der Mann nur das Verwaltungs- und Nutzungsrecht. Da Kriemhild in der ursprünglichen Gestaltung der Sage kinderlos war, verläßt sie nach Siegfrieds Tod die angeheiratete Familie und begibt sich wieder unter den Schutz der leiblichen Verwandtschaft. Daher bleibt sie in Worms, und ihre Verwandten sind im Recht, wenn sie den Nibelungenhort dorthin bringen wollen. Deshalb muß Rüdiger auch bei ihrer Wiederverheiratung mit Gunther verhandeln.

Waren die Bedingungen der Eheschließung geklärt, folgte die Verlobung, wie sie bei Kriemhild und Götelind beschrieben werden. In Gegenwart der Verwandten hatte der Vormund sein Mündel dem Bräutigam zur Ehe zu versprechen, und der Bräutigam gelobte die Annahme der Braut, wobei die Braut ihre Zustimmung gab. Umarmung und Brautkuß besiegelten das durch Eid und Handschlag gefestigte Verlöbnis. Bereits im 13. Jahrhundert war es üblich, die Verlobung in Gegenwart eines Priesters zu vollziehen. Die Vermählung, die Übergabe der Verlobten an den Gatten, folgte meist unmittelbar der Verlobung, doch gibt es auch wie bei Götelind einen längeren Brautstand. Aber bereits die Verlobte wird als Ehefrau (wip) bezeichnet, und sie verwitwet beim Tod des Bräutigams.

Die Vermählung und der oft nach langer Reise erfolgende Einzug ins neue Heim, die Heirat, waren der zweite Akt zum rechtlichen Vollzug der Ehe. Die kirchliche Einsegnung, die Trauung, erfolgte meist am Tage nach der Hochzeit und nicht unbedingt in der Kirche. Der Grundsatz, daß die Ehe nur durch kirchliche Einsegnung rechtskräftig sei, setzte sich erst allmählich durch, am ehesten bei Fürsten, weil mit ihr gewöhnlich die Krönung der jungen Königin vollzogen wurde. Im Nibelungenlied werden kirchliche Trauungen noch nicht erwähnt. Doch war das christliche Mittelalter davon überzeugt, daß die Eheschließung einen religiösen Gehalt hat. Eine Mischehe mit dem Heiden Etzel, die Kriemhild zugemutet wird, bedeutet in dieser Hinsicht einen empfindlichen, von Kriemhild tief beklagten Mangel, der eine volle seelische Gemeinschaft nicht aufkommen läßt und der Verbindung mehr den Charakter einer feudalen Zweckehe gibt.

Die eheherrliche Gewalt des Mannes war im Mittelalter sehr groß. Unbefangen erwähnt der Dichter das Recht der Züchtigung, doch dürfen Mann und Frau keine Geheimnisse voreinander haben. Daher offenbart Siegfried seiner Frau nachträglich, was sich in Brünhilds Brautnacht abgespielt hat.

Kriemhilds Klage über den Tod ihres Mannes schildert der Dichter in den Formen höfischen Stils: Kriemhild wird langsam auf den Tod Siegfrieds vorbereitet; der Tote wird in den Gang vor ihr Gemach gesetzt, ein Kämmerer überbringt ihr die noch ungenaue Kunde. Dann folgt die feierliche Wehklage, die wilde Verwirrung am Hof,

das Umarmen und Küssen des Toten, der Ohnmachtsanfall, das Entsetzen in der Stadt; all dies in dem Bestreben, den tiefen, leidenschaftlichen Schmerz angemessen zu schildern und Kriemhilds Verlangen nach Rache verständlich werden zu lassen. Je höher der Rang des Toten, desto großartiger ist auch die Trauerbekundung: Siegfried erhält einen kostbaren Sarg; mit einem fürstlichen Requiem im Dom zu Worms nimmt die Königin Abschied von ihrem Gatten, der in einem eindrucksvollen Grabmonument im Kloster Lorch zur letzten Ruhe gebettet wird, einem reichsunmittelbaren Kloster, in dem die Grabstätten deutscher Fürsten wie Ludwigs des Deutschen und seines Sohnes lagen.

Noch nach vielen Jahren trauert Kriemhild um den Gatten. Das wird besonders deutlich, als sie den Werber Rüdiger in förmlicher Audienz empfängt und ihm in ihrer schwarzen Witwentracht entgegentritt, während ihre Damen farbenfrohe Kleider tragen.

So gewährt das Nibelungenlied Einblicke in die Kultur des Mittelalters, vor allem in die Sitten und Gepflogenheiten der herrschenden Kreise. Auch der geistliche Stand wird wiederholt in die Handlung einbezogen, zumal die Bischöfe als Reichsfürsten eine bedeutende politische Stellung innehatten und selbst Angehörige des Hochadels waren, so wie etwa Pilgrim, der Bischof von Passau, im Nibelungenlied als Bruder der Königin Ute vorgestellt wird. Sie leisten wie die anderen Vasallen Hofdienst – Brünhild und Kriemhild werden von je einem Bischof zum Festsaal geleitet – und sind die wichtigsten Berater der Fürsten, wie der alte Bischof von Speyer, der vor der Reise an Etzels Hof eindringlich warnt. – Die Kirche jener Zeit war zu außerordentlichem Reichtum gelangt, der ihr aus frommen Schenkungen erwuchs. Sie umfaßten Ländereien, wie sie im Nibelungenlied dem Kloster Lorch übereignet werden, ebenso wie finanzielle Zuwendungen, von denen man bei Siegfrieds Begräbnis hört. Niemals war der Glaube an die erlösende Wirkung solcher Spenden größer als zwischen 1000 und 1250.

Daß das 12. Jahrhundert eine Zeit wirtschaftlichen Aufschwungs war, wird im Nibelungenlied andeutungsweise sichtbar, so etwa in der großen Prachtentfaltung an den Fürstenhöfen, die durch die gestiegenen Erträge ermöglicht wurde. Der ökonomische Aufschwung bewirkte auch eine Zunahme der Reisetätigkeit, obwohl die Wege meist sehr schlecht und unsicher waren. So benötigt Siegfried sechs Tage für die Reise am sandigen Rheinufer entlang von Xanten nach Worms, Gero für den Weg zurück sogar zwölf, und es ist schwierig, größere Flüsse zu überqueren, wie etwa die Donau auf der Reise zu Etzels Hof. Von Raubüberfällen, besonders in Bayern, ist mehrmals die Rede.

Seide und Gold aus Arabien, Libyen und Marokko, Edelsteine aus Indien werden erwähnt als Zeugnisse eines weitverbreiteten Luxushandels, der sich in den Städten konzentrierte. Genannt werden die Bischofsstädte Worms, Speyer und Passau, die Erzdiözese Mainz, ferner Xanten, Wien und Gran (Esztergom). Kiew als altes ost-

europäisches Handelszentrum, das bereits im 11. Jahrhundert wegen seiner prächtigen Bauten gerühmt wurde, ist dem Dichter ebenfalls bekannt. Auf die realen Machtverhältnisse, vor allem auf die Spannungen zwischen adligen oder geistlichen Stadtherren und der Bürgerschaft, wird nicht eingegangen. Im Gegenteil, die Wormser Bürger nehmen innigen Anteil am Tode Siegfrieds, die Passauer bereiten den adligen Herrschaften einen herzlichen Empfang.

Aus solchen Schilderungen wie auch aus der Einstellung zur Kirche, die weder kaisertreue Gegnerschaft noch besonderes Engagement für den Papst erkennen läßt, kann man schließen, daß der Dichter zu den adligen Kreisen gehörte, die für ein gutes Verhältnis zwischen Stadt und Adel eintraten und einen Ausgleich zwischen Papst und Kaiser erstrebten. Seiner gesellschaftlichen Stellung nach war er offenbar selbst ein Ritter, wie sein Landsmann und Zeitgenosse Walther von der Vogelweide ein Mann ohne Grundbesitz, angewiesen auf das Kunstinteresse der großen Höfe. Sprache und Ortskenntnis lassen vermuten, daß er aus Österreich stammte. Der Hof von Wien und der Bischofssitz von Passau waren die Stätten seiner Gönner. Dem Hof der Babenberger hat er durch Etzels großes Hochzeitsfest in Wien gehuldigt, der geistlichen Residenz des großen Literaturfreundes Wolfger von Ellenbrechtskirchen durch die Gestalt des verehrungswürdigen Bischofs Pilgrim.

Der Dichter des Nibelungenliedes beklagt die schlimmen Verhältnisse seiner Zeit, ohne darum das Idealbild des Standes preiszugeben: Der Adel ist berufen, Frieden und Gerechtigkeit zu wahren, Gewalt und Unrecht zu bekämpfen und durch Wahrheit, Tapferkeit, Sittlichkeit und Milde die Welt zu läutern.

Dieser ritterlichen Sendung entsprechen aber die realen Verhältnisse nicht, und die Größe der Dichtung beruht nicht zuletzt darauf, daß die Wirklichkeit nicht geleugnet wird. Krieg, Verrat, Grausamkeit, Habgier und Gewinnsucht bilden den düsteren Hintergrund des höfischen Glanzes. Die Ursache der Mißstände wird im sittlichen Versagen gesehen, im Übermut des ritterlich-adligen Menschen, der seiner Sendung nicht gerecht wird. Das furchtbare Geschehen wird auf persönliches Verschulden zurückgeführt und der keineswegs als «heil» empfundenen Gegenwart als warnendes Beispiel gezeigt. Dabei ist Hagens Mord an Siegfried der Gipfel ritterlichen Fehlverhaltens. Die fortgesetzte Demütigung Kriemhilds durch Hagen führt dazu, daß sie ihren Racheplan verwirklicht, dessen erster Höhepunkt Bledalins Überfall auf die burgundische Mannschaft ist. Darauf folgt die Ermordung von Etzels Sohn, das Hunnenmassaker und schließlich der gnadenlose Untergang der eingeschlossenen Burgunder, zuletzt auch Kriemhild verschlingend, die so ihre Maßlosigkeit sühnt. Das Heilmittel gegen die schlimmen Verhältnisse wird im Nibelungenlied wie in anderen zeitgenössischen Dichtungen darin gesehen, sich bei Interessengegensätzen maßvoll zu verhalten, für Frieden einzutreten, wenn es dennoch zu Kampfhandlungen gekommen ist, und sich selbst nach Möglichkeit herauszuhalten, wie es Dietrich und Rüdiger zunächst versuchen.

Der «Übermut» der Ritter ergibt sich auch aus dem skizzierten wirtschaftlichen Aufschwung jener Zeit, denn der Adel wollte in seinem Lebensstil dem reichen Bürger und Handelsherrn nicht nachstehen. Daher zogen viele Söhne von Adelsfamilien auf der Suche nach zusätzlichen Einnahmequellen zu abenteuerlichen militärischen Unternehmungen aus. Im Zug der Burgunder nach Hunnenland wird in poetischer Umformung eine solche kriegerische Unternehmung beschrieben, wie in großem Stile die Eroberung Englands und Süditaliens durch die Normannen, die Reconquista in Spanien, die Kreuzzüge und die Italienzüge der deutschen Kaiser geschichtliche Wirklichkeit waren. Nicht ohne Bezug auf diese realen Begebenheiten ist es, wenn der Nibelungenhort in unserem Epos eine so verhängnisvolle Rolle spielt. Nicht nur Hagen setzt sich in Worms über alle feudalen Bindungen und Treuegelöbnisse hinweg, als es um den Schatz geht, auch Kriemhild will am Schluß nur noch von Hagen erfahren, wo er den Schatz verborgen hält. – Die Hinweise auf Verhältnisse der Gegenwart wurden von den Zeitgenossen des Dichters zweifellos verstanden, auch wenn der Stoff keine freie dichterische Erfindung war, sondern weitgehend vorgeformte Dichtung darstellt, die ihrerseits auf längst vergangene historische Ereignisse und Persönlichkeiten zurückgeht.

Am Anfang der *Stoffgeschichte* des Nibelungenliedes, der wir uns nun zuwenden wollen, stehen Heldenlieder, Werke von germanischen Sängern der Völkerwanderungszeit im 4. und 5. Jahrhundert über geschichtliche oder politisch bedeutende Ereignisse ihrer Zeit. Es ist historisch verbürgt, daß die ostgermanischen Burgunder unter König Gundahar bereits Anfang des 5. Jahrhunderts ein Reich am Rhein gegründet hatten, dessen Mittelpunkt Worms bildete. Dieses Reich wurde im Jahre 437 von den Hunnen vernichtet und König Gundahar mit dem größten Teil seines Volkes getötet. Attila war damals im Osten, und die Vorstellung, er selbst habe die Schlacht geschlagen, ist ein erstes Moment sagenhafter Umbildung. Die überlebenden Burgunder zogen nach Südfrankreich, wo ein burgundisches Gesetzbuch verfaßt wurde, das unter den einstigen Königen jenes rheinischen Reiches auch einen Gislaharius erwähnt.

Attila starb 453 nachts auf seinem Lager an der Seite einer germanischen Frau, Ildico, an einem Blutsturz. Dieser ungewöhnliche Tod beschäftigte die Phantasie. Etwa hundert Jahre später tauchte die Version auf, Ildico hätte ihn ermordet. Aus diesen Vorgängen entstand das Lied vom Untergang der Burgunder, eines der beiden Heldenlieder, die dem Nibelungenlied zugrunde liegen. Der Mord durch eine Frau wird dabei zur Verwandtenrache dafür, daß Attila ihre Brüder, die Burgundenkönige, umgebracht hatte. Jene Tat Attilas aber wird mit der Gier nach dem Rheingold begründet, das die Macht und den Glanz des burgundischen Königshauses versinnbildlicht.

Im Nibelungenlied ermordet Kriemhild jedoch nicht den Hunnenkönig; ihren Racheplänen fallen vielmehr neben Hagen ihre Brüder sowie alle ihre Landsleute an

König Etzels Hof zum Opfer. Dies beruht auf der Verknüpfung des Burgundenliedes mit dem Siegfriedlied, der zweiten Grundlage des Nibelungenliedes. Die beiden stilistisch wie auch in ihrem Ethos unterschiedlichen Lieder stehen noch unverbunden nebeneinander, nur einige Personen sind ihnen gemeinsam. Im Burgundenlied sind die Könige standhafte Helden, für die berechtigte Rache geübt wird; im Siegfriedlied sind sie Werkzeuge in Brünhilds Hand. Das Burgundenlied ist vermutlich ostgotischer Herkunft; es greift geschichtliche Ereignisse auf und gestaltet sie tragisch. Das Siegfriedlied dagegen ist allenfalls Nachklang politischer Zustände im merowingischen Frankenreich: Ränkespiel von macht- und rachgierigen Fürstinnen, die verwandtschaftlich verbunden sind, ihre Ehemänner beeinflussen, Mord und Hinterhalt, besonders auf der Jagd, anstiften. Das Lied ist dann aber wesentlich durch freie dichterische Phantasie geformt worden und hat seine Helden enthistorisiert. Im Mittelpunkt steht die stolze Jungfrau in der Ferne als Ziel einer unlauteren Brautwerbung. Brünhild wird von den Burgundenkönigen und Siegfried aufgesucht; vergeblich hofft sie, daß der strahlende Held Siegfried der Werber ist, und rächt sich, als sie von dem Betrug erfährt. Diese Fabel zeigt die Veränderung der alten gesellschaftlichen Verhältnisse und die Ausbildung eines neuen Geschmacks, auf den auch die märchenhaften Jungsiegfriedabenteuer zurückzuführen sind. Die Handlung des Siegfriedliedes ist psychologisch differenzierter als die des Burgundenliedes, und das Verhängnis des Helden beruht im Grunde auf versagter Liebe.

Nach einer Zeit des Nebeneinanders dieser Lieder erfolgte dann offenbar eine erste inhaltliche Abstimmung, indem der Dichter Siegfrieds Witwe zum zweiten Mal heiraten läßt und Etzels Gemahlin Siegfrieds Ermordung an ihren Brüdern rächt. Diese Umarbeitung des Burgundenliedes dürfte im 8. oder 9. Jahrhundert, in der Karolingerzeit, stattgefunden haben. Hier trat eine neue Ethik an die Stelle des alten germanischen Sippendenkens. Reste der alten Vorstellungen spiegeln sich im Nibelungenlied noch wider; selbst wenn die Blutsverwandten den Gatten erschlagen, gehört die Witwe zu ihnen: Der sterbende Siegfried bittet seine Mörder, seine Frau zu schützen. Daher kehrt Kriemhild nicht nach Xanten zurück, obwohl sie und ihr Kind dort eine geachtete Stellung hätten; sie bleibt in Worms, weil da ihre Blutsverwandten leben.

Dennoch offenbart das überarbeitete Burgundenlied andere Verhältnisse mit einer neuen Ethik: Die Frau gehört zu ihrem Mann und rächt ihn selbst an den eigenen Brüdern. Damit wird die Grundlage des germanisch-heroischen Burgundenliedes verändert und der Haltung des frühmittelalterlichen Siegfriedliedes angepaßt.

Ein weiterer Grund, die Umformung des Burgundenliedes im 8. oder 9. Jahrhundert zu vermuten und sie zugleich in Bayern zu lokalisieren, ist das neue Etzelporträt. Das Bild vom gütigen und gerechten Etzel stammt aus der Dietrichsage, die bei den Ostgoten entstand, von den Langobarden in Italien übernommen wurde und von da im 8. Jahrhundert nach Bayern gelangte.

Die Umformung des Inhalts schafft eine problematische, gebrochene Ethik: Einst standen die makellosen Burgunder mit Kriemhild einem verwerflichen Attila gegenüber; jetzt sind Kriemhild und die Burgunder in fataler Weise verfeindet. Und trotz des Makels, der seit Siegfrieds Ermordung an ihnen haftet, sind sie nach mittelalterlicher Vorstellung noch immer positive Helden, ihr Untergang bleibt triumphierende Selbstbehauptung, zumal die Tat von Hagen ausgeführt wurde, der als Mörder der eigentliche Gegenspieler Kriemhilds ist.

Dieses neue Burgundenlied blieb etwa dreihundert Jahre erhalten. Seine Existenz wurde noch 1130 bezeugt, als ein sächsischer Sänger in Dänemark das Lied «von dem allbekannten Trug Kriemhilds gegen ihre Brüder» vortrug. Es war damals noch die allein gültige Fassung, die erst Mitte des 12. Jahrhunderts durch eine epische Ausgestaltung abgelöst und dann mit dem inzwischen ebenfalls weiterentwickelten Siegfriedlied verbunden wurde.

Dieses selbständige Siegfried-Brünhild-Lied erzählt zu Beginn, wie der junge elternlose Held heimatlos nach Worms kommt. Er ist noch nicht der höfische Prinz des Epos, sondern ein Recke der alten mythischen Zeit, der Drachen und Riesen bezwungen hat. (Noch im Nibelungenlied hat Siegfrieds Einzug in Worms den Anflug des alten Reckentrotzes.)

Die neu geschaffene Vorgeschichte besaß zwei getrennte Fabeln. Die eine berichtet, wie Siegfried einen Dämonenhort erwirbt, die andere, wie er einen Drachen erschlägt. Anklänge an beide Erzählungen, an das Hort- und an das Drachenlied, sind im Nibelungenlied ebenfalls erhalten geblieben.

Erst im 10. und 11. Jahrhundert erfährt die Werbung um Brünhild eine dem Zeitgeschmack entsprechende Umgestaltung. Jetzt verlangt Brünhild von ihren Freiern unter Einsatz des Kopfes den Sieg in drei Kampfspielen, und der magische Gestaltentausch des alten Liedes wird durch einen unsichtbarmachenden Mantel aus dem Dämonenhort erklärt. Ferner wird die Brautnacht ausgemalt und die Unbezwingbarkeit Brünhilds mit ihrer Jungfräulichkeit begründet.

Der Frauenzank deckt den Werbungsbetrug auf und führt zu Siegfrieds Tod, vor allem, weil Brünhild ursprünglich Siegfried liebte. In einer nordischen Variante der Fabel wird darüber hinaus berichtet, daß Siegfried früher schon einmal bei Brünhild gewesen war und sich mit ihr verlobte, ehe er sie am Burgunderhof vergaß. Auch im Nibelungenlied ist Brünhild in Island zu Hause; Siegfried kennt den Weg zu Brünhilds Burg und ist ihrem Hofstaat kein Fremder. Durch zahlreiche Neuerungen wie Kriemhilds Klage über den toten Siegfried, ihr Traum vom Falken, den zwei Adler zerfleischen, wurde das alte Siegfried-Brünhild-Lied zu seinem Siegfried-Kriemhild-Lied, das sich nun organisch mit dem Burgundenuntergang verbinden konnte.

Vielfältige literarhistorische Analysen haben zu dem Ergebnis geführt, daß das veränderte Burgundenlied zunächst für sich zu einem Epos ausgestaltet wurde, ehe unser Dichter unter Einbeziehung des entwickelten Siegfriedliedes sein umfassendes

Werk schuf. Jenes ältere Epos von «Der Nibelungen Not», kurz älteres Notepos genannt, entstand Mitte des 12. Jahrhunderts, zu einer Zeit, als der sich entfaltende Ritteradel das literarische Bedürfnis nach einer großen Kunstform entwickelte, in der seine Ideale und Nöte, sein Handeln und Leiden Ausdruck fanden. Damals bildete sich in Österreich die ritterliche Heldenepik heraus, die nicht nur den Stoff der alten Lieder bewahrte, sondern auch die Haltung der alten Helden mit der neuen ritterlichen Mentalität zu vereinen suchte.

Deutlich ist zu erkennen, daß das Nibelungenlied ursprünglich aus zwei Teilen bestand. Die Nahtstelle ist Etzels Werbung um Kriemhild, mit der die Handlung neu einsetzt. Der erste Teil unterscheidet sich erzähltechnisch ganz offensichtlich vom zweiten, insgesamt ist das Epos nicht frei von Widersprüchen: So hat zum Beispiel der Name Nibelungen eine doppelte Bedeutung, am Anfang bezeichnet er die Hortbesitzer, im Schlußteil dagegen die Burgunder. Ursprünglich hieß wohl das burgundische Herrschergeschlecht Nibelungen, und noch im 8. Jahrhundert ist Nibelung ein verbreiteter Taufname. Ferner werden nicht wenige Personen in den beiden Teilen unterschiedlich behandelt. So ist Volker zunächst eine Randfigur und wird erst im Schlußteil zur bedeutenden Persönlichkeit. Dagegen haben die Adelsherren am Wormser Hof – Ortwin von Metz, Hunold, Sindold, Rumold, Gero, Eckewart als Kriemhilds Kämmerer und Vertrauter – in den Kampfszenen am Schluß keine Funktion mehr. Ferner ist der erste Teil reich an Episoden, der zweite dagegen durch eine konzentriertere Handlung gekennzeichnet.

Anzunehmen ist, daß die kulturgeschichtlichen Partien des höfischen Lebens, Turniere, Jagd und festliche Repräsentation, im ersten Teil vom jüngsten Dichter geschaffen wurden, der hierfür keine ausgereifte Vorlage zur Verfügung hatte.

Das ältere Notepos hat vermutlich in epischer Verbreiterung neue Personen eingeführt oder schon vorhandene ausführlich charakterisiert. Das betrifft neben Volker die altgermanischen Recken Dietrich, Hildebrand und Iring sowie Rüdiger.

Ausführlich sind im älteren Notepos vor allem die Kampfszenen gestaltet, wie es dem Wunsch der ritterlichen Hörer entsprach. Aus beiden Dichtungen, dem Siegfried-Kriemhild-Lied und dem älteren Notepos, schuf ein letzter epischer Dichter das Nibelungenlied. Die Siegfrieddichtung gewinnt jetzt epische Breite, vor allem durch die Entfaltung des höfisch-kulturellen Lebens. Neu sind die Episoden des Sachsenkrieges und Siegfrieds Reise nach Nibelungenland, ferner, wie Hagen Kriemhild überlistet, das Kreuz auf den Rock zu nähen, und wie Kriemhild ihres von Siegfried ererbten Schatzes beraubt wird. Wesentlich ist Siegfrieds Umwandlung vom herkunftslosen Recken zum vorbildlichen feudalen Jungherrn, dem eine Landesherrschaft mit der Residenz Xanten gehört – letztere deshalb, weil man Siegfried, den Drachentöter, mit Victor von Xanten gleichsetzte, dem Schutzpatron des dortigen Doms, der auch als Drachenkämpfer galt. Jetzt werden auch Siegfrieds kämpferische Fähigkeiten, die Schönheit seiner Erscheinung, seine sorgfältige Erziehung und kost-

bare Kleidung hervorgehoben; durch seine Schwertnahme auf einem siebentägigen Fest mit feierlichem Hochamt und prunkvollem Turnier wird er an die Spitze der höfischen Gesellschaft gestellt.

Aus dem Bestreben, die vornehme höfische Welt zu gestalten, erklärt sich auch die nicht völlig gelungene Umwandlung Hagens aus einem ehemals mindergeachteten Halbbruder des Königshauses in einen vollwertigen Verwandten. In ähnlicher Weise entspricht die Ausgestaltung der Werbung Siegfrieds um Kriemhild im Stil der höfischen Minnedichtung dem neuen Geschmack der Hörerschaft. Motivschatz und sprachlicher Ausdruck für die Beschreibung der Liebenden lassen deutlich spüren, daß die Gesellschaft, für die der Dichter schrieb, den Minnesang kannte und pflegte.

Auch die Jagd, auf der der Mord geschieht, bietet noch einmal Gelegenheit, die entwickelte feudale Gesellschaftskultur und vornehme Gesittung im großen Stil darzustellen. Vorhöfisches dagegen, wie der Erwerb des Nibelungenhorts und der Tarnkappe oder der Drachenkampf, wird nur noch andeutungsweise erzählt. Dabei wird aus dem sagenhaften Nibelungenreich mit seinen Zwergen und Riesen eine zwar poetisch überhöhte, aber doch den realen Verhältnissen des 12. Jahrhunderts angepaßte Ritterschaft in Norwegen, die Siegfried zur Verstärkung heranholt, als er bei Brünhild einen Hinterhalt vermutet.

Im zweiten Teil des Werkes hat der Dichter ebenfalls die Vorlage den gesellschaftlichen Verhältnissen seiner Gegenwart entsprechend verändert. So wird die gastfreundliche Unterbringung der Burgunder bei Rüdiger zur poetischen Schilderung der Einkehr und Übernachtung reisender Feudalherren, die dieses Recht bei ihren Vasallen wahrnehmen durften. Höfisches Leben weiß der Dichter in der formvollen Werbung Etzels um Kriemhild auszudrücken und entfaltet höfischen Glanz wie in Worms auch an Etzels Hof, hier freilich vor dem Hintergrund drohenden Unheils. Die Feindseligkeit der Hunnen führt zu der stimmungsvollen Szene der Nachtwache Hagens und Volkers. Ein letzter gefahrumwitterter Kirchgang und das große Turnier, auf dem Etzel noch einmal Königsfrieden schafft, gehen dem Ausbruch der Kämpfe voran. Sie beginnen im Dienst einer Dame und in der Hoffnung auf ein Lehen, auf Reichtum und Liebe. Dann aber werden die Kämpfe in aller Härte geschildert, von den schrecklichen Bildern der im Blute Watenden und das Blut ihrer Feinde trinkenden Burgunder im brennenden Saal bis zum bitteren Ende, dem nur Etzel, Dietrich und der alte Hildebrand entgehen. Am Schluß aber heißt es in unserer Fassung, der Handschrift C, daß zwar das Lied zu Ende sei, nicht aber das Leben, daß das Volk der Hunnen trotz aller Not «zu neuem Anfang fand».

Der Dichter des Nibelungenliedes war ein Meister im kunstvollen Aufbau und in der Steigerung der Handlung, in der Charakterisierung der Personen, in der Darstellung ihrer Liebe und ihres Leids, ihrer Verstricktheit in die Verhältnisse ihrer Zeit und der daraus erwachsenden Tragik, die auch heute noch, da jene Verhältnisse längst Vergangenheit geworden sind, den Leser zu ergreifen vermag.

Ein ebenso großer Meister war der Dichter auch in der Beherrschung der Versform, in der das Nibelungenlied verfaßt ist und in deren Metrik und Reim er den höchsten damals erreichten Stand aufnimmt. Während die vorhöfischen und die danach entstehenden höfischen Epen fast ausschließlich in einfachen Reimpaaren, zum Teil auch in Strophen abgefaßt waren, übernahm schon der Dichter des älteren Notepos seine Strophe der zeitgenössischen Kunstlyrik seines Landsmannes, des österreichischen Herrn von Kürenberg. Diese Strophe behielt unser Nibelungenlieddichter bei und benutzte sie für sein Gesamtepos. Sie besteht aus vier Langzeilen zu je zwei Halbzeilen, die den Fluß der poetischen Sprache als An- und Abzeile rhythmisch gliedern. Alle acht Halbzeilen sind Varianten eines Grundverses von vier aus Hebung und Senkung bestehenden Kurztakten, vor die noch ein Auftakt treten kann. Die Satzgliederung fällt meist mit der Zeilengliederung zusammen, wobei oft drei Zeilen enger zusammengefügt und gegen die folgende, seltener gegen die voraufgehende abgehoben werden.

Unsere Übertragung trägt diesen metrischen Regeln Rechnung, verzichtet aber zugunsten einer sinngetreuen Wiedergabe auf den Endreim, der die Übersetzungsmöglichkeiten empfindlich einschränkt.

Das Nibelungenlied gehört zu den am weitesten verbreiteten Dichtungen des Mittelalters. Literarische Anspielungen und die Wirkung auf andere Dichtungen lassen auf eine allgemeine Kenntnis beim damaligen Literaturpublikum schließen. Schon die ältesten uns erhaltenen Handschriften sind keine Abschriften der heute verlorenen Originalschöpfung, sondern bearbeitete Fassungen. Während wir unserer Übersetzung, wie eingangs begründet, die Handschrift C zugrunde legten, gilt in überlieferungsgeschichtlich-philologischer Hinsicht die um sechzig Strophen kürzere St. Gallener Handschrift B als vorrangiger Textzeuge; mit ihr verwandt ist eine dritte vollständig erhaltene, um sechzig weitere Strophen kürzere Umarbeitung, die Münchener Handschrift A.

Seit seiner Entstehung am Anfang des 13. Jahrhunderts blieb das Epos drei Jahrhunderte lang bekannt, vor allem in Süddeutschland und Rheinfranken. Mit dem Niedergang der ritterlichen Kultur geriet es in Vergessenheit. Über die Wiederentdeckung und die Wirkungsgeschichte des Nibelungenliedes wird in einem gesonderten Beitrag berichtet. – Bei der Neubesinnung auf die Werte des kulturellen Erbes in unserer Zeit wurde das Epos, gestützt auf die Originalhandschriften und die wissenschaftlich gesicherten Forschungsergebnisse, von falschen Aktualisierungen, Entstellungen und Verfälschungen befreit. Auch mit der hier vorgelegten Neuübertragung wird versucht, eines der bedeutendsten Werke der mittelalterlichen Literatur dem Leser unserer Tage zugänglich zu machen und eine Vorstellung vom Gehalt und von der Schönheit der Dichtung zu vermitteln.

Günter Kramer

Zur Wirkungsgeschichte des Nibelungenliedes

Auch in den Jahrhunderten, da das Nibelungenlied in Vergessenheit geraten schien, lebte sein Stoff in anderer Gestalt weiter. Einige literarische Werke wie «Das Lied vom Hürnen Seyfrid» (um 1530), die Tragödie «Der hürnen Seufrid» (1557) von Hans Sachs oder das Volksbuch «Eine wunderschöne Historie von dem gehörnten Siegfried» (1726) bekunden das. Zweifellos wird daneben eine mündliche Überlieferung im Volke bestanden haben. Seit dem 19. Jahrhundert bezeugt eine ungewöhnlich große Anzahl von wissenschaftlichen Untersuchungen und poetischen Nachgestaltungen das wohl nie völlig erloschene, auch den Dreißigjährigen Krieg überlebende Interesse an diesem mittelhochdeutschen Epos. Schon deshalb nimmt das Nibelungenlied in vielerlei Hinsicht seit seiner Wiederentdeckung im 18. Jahrhundert nicht nur innerhalb der germanistischen Forschung, sondern auch in der künstlerischen Rezeption alter Werke eine Sonderstellung ein. Darüber hinaus wurde es häufig auch in politische Ideologien und Wirkungszusammenhänge hineingezogen.

Nachdem der Lindauer Arzt J. H. Obereit 1755 auf der Burg Hohenems eine Handschrift des Epos entdeckt hatte, beschäftigten sich zunächst die Schweizer Literaturkritiker Bodmer und Breitinger aus Interesse am Epischen mit dem Nibelungenlied. Sie beurteilten es vornehmlich vom Standpunkt einer Literaturästhetik, die das «Wunderbare», das Außerordentliche als notwendigen Bestandteil der epischen Poesie ansah. 1757 veröffentlichte Bodmer Auszüge aus dem Nibelungenlied, 1782 erschien eine Gesamtausgabe von Chr. H. Myller. Im Zeitalter der Aufklärung, da man sich kritisch mit dem Mittelalter auseinandersetzte, fand das Epos indessen nur geringe Beachtung. Einerseits schätzte man es als Werk, das keine französischen Einflüsse zeige, andererseits wurde es häufig mit der verehrten griechischen Kunst verglichen. So prägte der Schweizer Historiker Johannes von Müller das bekannte Wort: «Der Nibelungen Lied könnte die Teutsche Ilias werden.» Dennoch war Homer für Johannes von Müller wie auch für Bodmer und Johann Heinrich Voß, der als Rektor des Eutiner Gymnasiums bereits damals das Nibelungenlied mit seinen Schülern im Unterricht las, der absolute Maßstab.

Erst die Romantik brachte eine Wandlung der Anschauungen; ein Verdienst der Romantiker ist es, die mittelalterliche Literatur einer breiteren Öffentlichkeit wieder zugänglich machen zu wollen. Auf der Suche nach anderen Leitbildern für die zeitgenössische Kunst wurde auch das Mittelalter wiederentdeckt und neu bewertet. Die Romantiker verklärten es als glorreiche Epoche deutscher Vergangenheit, in der es noch ein einiges Reich gegeben habe, und stellten es der eigenen, als zerrissen und widersprüchlich empfundenen Gegenwart positiv gegenüber. Das Nibelungenlied aber galt als Zeugnis jener «glücklichen Zeit» (Friedrich Schlegel, Die altdeutsche Literatur, 1803/04) und wurde zum Gegenstand fast uneingeschränkter Bewunderung. Neben Ludwig Tieck, der auch zwei Balladen «Siegfrieds Jugend» und «Siegfried der Drachentödter» (1804) schrieb, waren es vor allem die Brüder Schlegel, die sich zunächst unter historisch-ästhetischen Gesichtspunkten mit dem Nibelungenlied beschäftigten. Ausgehend von der Anonymität des Werkes vertraten sie die Ansicht, daß es organisch im Volke gewachsen sein müsse, es sei die «Hervorbringung der gesamten Kraft eines Zeitalters» (August Wilhelm Schlegel) und stelle ein Beispiel für «Naturpoesie» dar.

Gleichzeitig, aber besonders nach der Schlacht bei Jena und Auerstedt (1806), war die Beschäftigung mit dem Epos vornehmlich nationalpolitisch motiviert. Das Nibelungenlied sollte zum «Hauptbuch bey der Erziehung der deutschen Jugend» (August Wilhelm Schlegel) werden und dazu dienen, das erwachende Nationalgefühl der Deutschen zu stärken. 1807 erschien «Der Nibelungen Lied» von Friedrich Heinrich von der Hagen, die sogenannte Erneuung. Diese Ausgabe kam zur rechten Zeit und entsprach dem Bedürfnis nach nationaler Opposition gegen Napoleons Herrschaft; von der Hagens nationale Intentionen sind denn auch im Vorwort deutlich ausgesprochen: «Kein anderes Lied mag ein vaterländisches Herz so rühren und ergreifen (. . .) als dieses, (. . .) und uns zwar trauernd und klagend, doch auch getröstet und gestärkt zurücklassen, uns mit Ergebung in das Unabwendliche, doch zugleich mit Muth zu Wort und That, mit Stolz und Vertrauen auf Vaterland und Volk, mit Hoffnung auf dereinstige Wiederkehr Deutscher Glorie und Weltherrlichkeit erfüllen (. . .)». Eine solche Aktualisierung des Epos läßt außer acht, daß das Nibelungenlied mit einer Katastrophe endet; daraus ist wohl kaum Hoffnung auf eine Wiederkehr einstiger Größe zu entnehmen. Doch von der Hagen wollte nicht in erster Linie Verständnis für ein mittelalterliches Literaturwerk, sondern vor allem nationale Emotionen wecken. Dieses Zutrauen in die Kraft des Nibelungenliedes bewog auch August Zeune, den Dozenten an der neugegründeten Berliner Universität, 1814 eine sogenannte Feld- und Zeltausgabe für die in den Kampf gegen Napoleon ziehenden Freiwilligen herauszugeben. Von der Hagen prägte in zweifellos echter Begeisterung außerdem den Begriff «Nationalepos». Das Ziel der erstrebten nationalen Einheit, dem auch die Verbreitung des Nibelungenlieds dienen sollte, sah er jedoch immerhin in einer republikanischen Verfassung. Übrigens war von der Hagens Edition in philo-

logischer Hinsicht durchaus anfechtbar und mit Fehlern behaftet, auf die Jakob Grimm 1807 im «Neuen litterarischen Anzeiger» aufmerksam machte. Es folgten weitere Untersuchungen nicht nur von den Brüdern Grimm, sondern auch von Wilhelm Müller, Karl Lachmann und anderen, deren Arbeiten zum Nibelungenlied von der nun beginnenden regen wissenschaftlichen Tätigkeit Zeugnis geben. Zahlreiche Übertragungen ergänzten die wissenschaftliche Forschung – besonders erfolgreich war der Versuch Karl Simrocks (1827) –, aber auch Schriftsteller und bildende Künstler nahmen sich des Stoffes an. Am bekanntesten ist wohl neben Tiecks Balladen Ludwig Uhlands Gedicht «Siegfrieds Schwert» (1812) geworden. Nationale Intentionen bestimmten Friedrich de la Motte Fouqué, den Nibelungenstoff dramatisch zu bearbeiten. Allerdings legte er seiner Trilogie «Der Held des Nordens» (1808–1810) nicht das Nibelungenlied, sondern die nordische Nibelungensage zugrunde, da sie seiner Meinung nach die Urform des Stoffes enthalten habe, während das mittelhochdeutsche Epos durch neuere Zusätze «undeutsch, flach, krankhaft, lebenslos» geworden sei. Eine solche Bevorzugung der skandinavischen Überlieferung blieb damals eine Ausnahme, Fouqué begründete damit jedoch eine Linie der Rezeption, die über Wagner bis ins 20. Jahrhundert hinein führte.

In jenen Jahren der französischen Fremdherrschaft und der nachfolgenden Befreiungskriege (1813–1815) wurde die alte deutsche Literatur und besonders das Nibelungenlied wieder «modern». Der patriotische Überschwang bewirkte, daß das Epos zum Gesprächsthema zumindest der literarisch interessierten bürgerlichen Kreise wurde. Allerdings bleibt trotzdem zweifelhaft, ob das Lied wirklich allgemein bekannt war, d. h. ob es tatsächlich gelesen wurde. Die Einbettung des Werkes in die aktuellen nationalen Bestrebungen förderte keineswegs das Verständnis für das mittelalterliche Epos selbst. Nicht allein, daß die national gefärbte Interpretation sich bereits damals zu verfestigen drohte, es kam auch im Zusammenhang damit schon zu einseitigen Urteilen, zu Fehldeutungen und Klischeebildungen, die bis ins 20. Jahrhundert hinein wirksam bleiben sollten. Wenn das Nibelungenlied als «teutonischer Urborn» interpretiert wurde, der die «unheimisch gewordene Germania» verjüngen solle (F. R. Herrmann «Die Nibelungen», 1819), so zog das beinahe zwangsläufig die Schlußfolgerung nach sich, durch die Kenntnis des Werkes könne eine konsequente Ablehnung alles «Fremden», «Welschen» gefördert werden, da nur das «Eigene» den rechten Geist vermittle.

Doch gab es damals auch sachlichere Meinungen. So versagte zwar Goethe dem Nibelungenlied seine Achtung nicht, doch bewertete er die antike griechische Kunst höher. 1808 befaßte er sich auf Anregung der Damen, die an seinen Mittwochvorträgen teilnahmen und sich in patriotischer Begeisterung für die alte deutsche Literatur interessierten, ebenfalls mit dem Epos. Bei aller Anerkennung blieb sein Urteil jedoch unbeeinflußt von nationaler Verklärung, die fast unvermeidbar schien, wenn in den Jahren nach 1806 vom Nibelungenlied die Rede war: «Die Kenntnis dieses Gedichtes

gehört zu einer Bildungsstufe der Nation. Und zwar deswegen, weil es die Einbildungskraft erhöht, das Gefühl anregt, die Neugierde erweckt und, um sie zu befriedigen, uns zu einem Urteil auffordert.» Keineswegs hielt Goethe das Nibelungenlied für *das* zukünftige deutsche Nationalepos, sondern im Gegensatz zu den Romantikern war es für ihn der Ausdruck einer vergangenen, überwundenen nationalen Bildungsstufe und deshalb trotz seines literarischen Wertes nicht geeignet, Ideale für die Gegenwart bereitzustellen.

Nach den Befreiungskriegen, in der Zeit der politischen Restauration, wurde der Ruf nach der deutschen Einheit immer stärker. Jedoch verhinderte vor allem die Schwäche und Inkonsequenz der deutschen Bourgeoisie die Verwirklichung jener nationalen Vorstellungen. So suchten die enttäuschten Patrioten von 1813 abermals in der Vergangenheit nach historischen Leitbildern. Für das Nibelungenlied bedeutete dies eine Fortsetzung der überwiegend politisch intendierten Rezeption. Es wurde als Depot für nationale Metaphorik benutzt, deren Kernstück der von seiner konkreten Handlungsfunktion losgelöste Nibelungenhort war. Der Hort, im Lied ein Goldschatz, wurde zum «schön geläutert Gold versunkenen Deutschtums» und diente in dieser überhöhten und entwirklichten Gestalt als Gefäß für die «altdeutschen Nationaltugenden» Treue, Ehre, Biederkeit, deren Wahrung angeblich bereits die baldige Wiederkehr deutschen Glanzes garantiere (Max von Schenkendorf, «Das Lied vom Rhein»).

Auch aus anderen Motiven und aus den Figuren des Nibelungenliedes entstanden formelhaft wiederkehrende Symbole für die Einheitssehnsucht und das Streben nach Erneuerung des Reiches. Besonders nach der gescheiterten Revolution von 1848 orientierte sich das deutsche Bürgertum zunehmend an nicht mehr zeitgemäßen Idealen und Werten. Die Einbettung der Nibelungen-Rezeption in jenes konservative Bildungsbestreben hatte zur Folge, daß das Epos auf unliterarische und unhistorische Deutungen festgelegt wurde. In der Regel war es so, daß vom Lied losgelöste Motive oder Szenen in aktuellem Sinnzusammenhang verwendet wurden, oft kombiniert mit Rheinsagen und anderen nationalen Mythen.

Ein überzeugendes Beispiel dafür, daß sich die Nibelungen-Rezeption besonders in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts von der nationalen Interpretation zur nationalistischen Mißdeutung hin verschärfte, bietet der Historiker und germanophile Schriftsteller Felix Dahn. In zahlreichen Zeitgedichten Dahns finden sich aktualisierte Nibelungenmotive, die erkennen lassen, daß das Verständnis für das Epos bereits völlig verlorengegangen und statt dessen ein Katalog von bestimmten Mustern, Vorstellungen und Klischees entstanden war, dem jeder das entnehmen konnte, was seinen Absichten entsprach. Dahn war es dabei vor allem um die Verherrlichung heroischen Sterbens zu tun, die nicht nur in Balladen und in einem Trauerspiel «Markgraf Rüdiger von Bechlaren», sondern auch in einem 1859 verfaßten politischen Gedicht beschworen wurde. Unter dem Eindruck eines Gerüchtes (!) der Kriegs-

erklärung Rußlands, Frankreichs und Italiens an Deutschland brach er in haßerfüllte Drohungen aus:

«Schon einmal ward so stolz gerungen von deutschen Helden, kühn im Tod:
Ein zweiter Kampf der Nibelungen sei unsern Feinden angedroht:
Prophetisch war die alte Sage, und grauenhaft wird sie erfüllt,
Wann an dem letzten deutschen Tage der Schlachtruf dreier Völker brüllt: [...]
Wir stiegen auf in Kampfgewittern, der Heldentod ist unser Recht:
Die Erde soll im Kern erzittern, wann fällt ihr tapferstes Geschlecht:
Brach Etzels Haus in Glut zusammen, als er die Nibelungen zwang,
So soll Europa stehn in Flammen bei der Germanen Untergang!»

Damit war ein Ton angeschlagen, der sich auch in Emanuel Geibels Ballade «Volkers Nachtgesang» wiederfindet und der in der Folgezeit nie mehr ganz verstummen sollte.

Neben einer Vielzahl von Gedichten, Übersetzungen, Nacherzählungen entstanden damals vor allem Nibelungendramen, von denen nur wenige der Beachtung wert sind. Viele dieser Dramatisierungen sind von dilettierenden Bildungsbürgern geschrieben, die entweder einen epigonal-klassizistischen oder einen sentimental-romantischen Stil bevorzugten. Einige Stücke wirken geradezu wie eine ungewollte Parodie des Nibelungenliedes. Das Schlagwort von der «deutschen Treue» wurde reichlich verwendet, und schließlich fehlten auch nicht die Hinweise auf die Überlegenheit und «Sendung» der Germanen. Diese Werke zeichnen sich durch hohles Pathos und Rührseligkeit in den Liebesszenen, unklare Motivationen und mythisch-mystisch verbrämte Charaktergestaltung, aber reiche theatralische Effekte aus.

Von herausragender Bedeutung im Wust jener Nibelungendramen ist lediglich Friedrich Hebbels Trilogie «Die Nibelungen» (1861–1862), weil der Dichter einer eigenständigen Tragikkonzeption folgte und seine Variante des Tragischen in ästhetisch interessanter Form darbot. Er hielt sich eng an den Text des Nibelungenliedes, weil nach seiner Meinung der Dichter des Epos «Dramatiker vom Wirbel bis zum Zeh» gewesen sei. Die Tragödie spielt in einer Zeit des Kampfes zweier Weltanschauungen, in der Zeit des Übergangs vom absterbenden Heidentum zum sich schließlich siegreich behauptenden Christentum. Hebbels Nibelungen, in ihrem innersten Denken und Fühlen noch dem germanischen Götterglauben und Sittenkodex verhaftet, obwohl bereits das Christentum am Wormser Hof eingeführt ist, gehen zugrunde, weil sie sich mit ihrer Haltung im Widerspruch zur Weltidee befinden. Für Hebbel ergab sich die menschliche Tragik aus der grundsätzlichen Vereinzelung des Individuums, aus seiner Abspaltung vom Weltganzen und der daraus folgenden unaufhebbaren metaphysischen Schuld. Dieser Anschauung von einer prinzipiellen, dem menschlichen Leben und Handeln ursprünglich innewohnenden Tragik (Pantragismus), die stark fatalistische Züge aufweist, liegt Hebbels geschichtspessimistische Weltsicht zugrunde. In seiner Nibelungen-Trilogie hat der Konflikt

zwischen Individuum und Weltwillen durch die Verbindung des Menschlichen mit dem Mythischen künstlerischen Ausdruck gefunden. Ausgangspunkt der tragischen Ereignisse ist der Betrug an Brunhild, die vom Schicksal zwar für Siegfried bestimmt war, die aber von ihm nicht geliebt wird. Dadurch gerät Siegfried in Widerspruch zu der das menschliche Leben bestimmenden Allmacht – sein Tod ist deshalb unvermeidbar geworden.

Obwohl sich Richard Wagner mit seiner Tetralogie «Der Ring des Nibelungen» (Gesamtaufführung der Opern «Das Rheingold», entstanden 1851–1854, «Die Walküre», 1851–1856, «Siegfried», 1851–1871, und «Götterdämmerung», 1848–1874, 1876 in Bayreuth) nicht an das Nibelungenlied, sondern wie Fouqué an die nordische Dichtung und Mythologie (vor allem Ältere Edda und Völsungssaga) hielt, hatte sein Werk auch für die fernere Wirkungsgeschichte des Nibelungenliedes erhebliche Bedeutung, hauptsächlich wohl deshalb, weil die Wirkung des Wagnerschen Musikdramas ohne Zweifel viel größer gewesen ist als die des mittelalterlichen Epos. Die Folge war, daß von da ab häufig nicht mehr streng zwischen dem Stoff des Nibelungenliedes und dem der Wagner-Opern unterschieden wurde. Oft ist später nicht einmal klar abzugrenzen, ob die Übernahmen aus der skandinavischen Sage selbst stammen, oder ob die nordische Überlieferung lediglich vermittelt durch Wagners Werk zur Kenntnis genommen wurde. Diese Vermischung kam der Verfälschung sowohl des Nibelungenliedes als auch des Wagnerschen Opernwerkes durch völkisch-nationalistische und faschistische Ideologen entgegen, und einige späte Schriften Wagners boten hierzu willkommene Ansatzpunkte. Nach der Jahrhundertwende ist Wagners Einfluß besonders deutlich an der Siegfriedgestalt abzulesen. Im «Ring des Nibelungen» ist Siegfried der freie Held, freier als die Götter selbst, der neue Mensch, noch nicht vom Fluch des Goldes getroffen, der allein imstande sei, die Wotanswelt von Schuld zu befreien und zu erlösen.

Der Siegfried-Mythos wurde zunächst für das siegreiche Deutschland im Deutsch-Französischen Krieg von 1870/71 in Anspruch genommen. Zur Zeit der Reichsgründung sollte er, wie das Nibelungenlied insgesamt, dazu beitragen, das nationale Einheitsgefühl des neuen Reiches zu stärken. Daß damit eine zunehmende Tendenz zu Antidemokratie und übersteigertem Nationalismus verbunden war, wurde früh sichtbar: In Herrmann Hoffmeisters Stück «Der eiserne Siegfried. Eine neuzeitliche Nibelungenmär» (1885) tritt Bismarck als «eiserner Siegfried» auf. Der Drache Fafnir aber ist der «unglücksel'ge Sozialdemokratismus», der vom eisernen Siegfried später durch die Sozialistengesetze bezwungen werden sollte.

In ähnlicher Weise wurde das Nibelungenlied auch nach der Jahrhundertwende von staatstreuen Schriftstellern für die Verherrlichung des Wilhelminischen Kaiserreiches benutzt. Besonders die vom Mittel- und Kleinbürgertum sowie vom sogenannten Bildungsbürgertum getragenen ideologischen Zeitströmungen spiegeln sich in der Rezeption des Epos von 1900 bis 1914 wider. Diese in den gesellschaftlichen Ausein-

andersetzungen des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts zu kurz gekommenen Schichten wollten nun ebenfalls an der Macht teilhaben und erhoben den Anspruch, allein das Echte und Edle zu vertreten, um so wenigstens in geistiger Hinsicht als Aristokraten, Führer und «Retter deutschen Wesens» gelten zu können. So hatte die Inanspruchnahme der Nibelungentugenden als Nationaleigenschaften der Deutschen die Funktion, die Ausbildung eines kollektiven Nationalbewußtseins zu unterstützen, das über den politischen und sozialen Gegensätzen stehen sollte. Das anhaltende Interesse am Nibelungenstoff ist auch im Zusammenhang mit dem Beginn einer völkisch-präfaschistischen Literatur und mit den Anfängen einer Heimatdichtung zu sehen, die sich vor allem gegen die moderne Kultur und den materialistischen «Ungeist» der Großstädte wendete. Die sich oppositionell gebenden völkischen Kreise benutzten Motive und Gestalten des mittelalterlichen Epos im Zeichen ihrer konservativen Kritik am Kaiserreich dazu, Demokraten, Sozialisten und andere «Reichsfeinde» zu brandmarken. Insgesamt wurde in der Zeit von 1900 bis zum Beginn des ersten Weltkriegs das «Heldische» in den Mittelpunkt der Deutung des Nibelungenliedes gestellt. Das trifft für alle sich mit dem Lied befassenden Literaturrichtungen zu, für die apologetische Literatur des Kaiserreiches ebenso wie für die völkische und läßt gemeinsame Verbindungen und Anknüpfungspunkte an nationalistische Traditionen sichtbar werden. Die militante Glorifizierung des Heldischen und des Germanischen im Nibelungenlied war Ausdruck der ideologischen Kriegsvorbereitung im Kaiserreich. Wie in der Vorkriegszeit (Karl Hans Strobl, Rudolf Herzog) war es auch während des ersten Weltkrieges vornehmlich triviale Literatur, die sich in den Dienst imperialistisch-militanter Politik stellte (Werner Jansen, «Das Buch Treue. Nibelungenroman», 1916). Ebenso wurde in der umfangreichen Kriegslyrik und Kriegspublizistik das Nibelungenlied in noch stärkerem Maße als zuvor unter politisch-ideologischem Aspekt verwertet. Durch das seit dem Kriegseintritt Deutschlands im Sommer 1914 an der Seite Österreich-Ungarns mit Vorliebe verwendete Schlagwort von der «Nibelungentreue» wurde der Krieg romantisiert. Fürst von Bülow hatte in seiner Rede im Reichstag vom März 1909 diesen Begriff zum ersten Mal in handfeste politische Zusammenhänge gestellt. Als positives Gegenstück zu den von Propaganda und Kriegspolitik verbreiteten Feindvorstellungen drückte sich in der Gestalt Siegfrieds das Selbstverständnis der Deutschen über ihre Rolle im Kriege aus. Siegfried als Inbegriff Deutschlands und des Deutschtums wurde einer Vielzahl von minderwertigen Feinden gegenübergestellt (vor allem dem «russischen Barbaren» und dem «englischen Händler»), die durch tückische Machenschaften den deutschen Helden so lange bedroht und eingekreist hätten, bis er sich endlich seines Lebens erwehren müßte (H. V. Schumacher, «Schwert Siegfrieds wider Albions Gold! Vaterländischer Roman», 1915). Als Symbol der allein aufs Ideale gerichteten edlen deutschen Gesinnung wurde Siegfried von der Kriegspropaganda ganz bewußt dazu benutzt, die Truppen und das Volk hinter der Front zu unerhörten Anstrengungen anzufeuern.

Nicht zufällig erhielt die Hauptverteidigungslinie an der Westfront von der Obersten Heeresleitung den Namen «Siegfriedstellung».

Die Niederlage Deutschlands im ersten Weltkrieg und der Zusammenbruch des Kaiserreiches spiegelten sich nach 1918 auch in der Wirkungsgeschichte des Nibelungenliedes wider. Es kam zu neuen Versuchen, den Nibelungenstoff zu aktualisieren; in der Reaktion auf den verlorenen Krieg und die revolutionären Ereignisse der Nachkriegszeit wurde nach den Ursachen der «deutschen Not» gefragt. Das gilt auch für den 1924 uraufgeführten zweiteiligen Decla-Ufa-Film «Die Nibelungen» («Siegfried», «Kriemhilds Rache»), zu dem Thea von Harbou das Drehbuch schrieb; Regie führte Fritz Lang. Seiner Anlage nach ist dieser bemerkenswerte und mit großem technischen Aufwand gedrehte Stummfilm dazu bestimmt, die unausweichliche Gewalt des Schicksals vorzuführen. Die dämonische Macht, die Lang dem Schicksal im Nibelungenfilm zuerkannte, läßt auf die Ratlosigkeit breiter Schichten des Klein- und Mittelbürgertums, aber auch der Intelligenz schließen, die die Situation Deutschlands und die ihnen unerklärlichen Ereignisse der Nachkriegszeit als unabwendbares Ergebnis verborgener Mächte empfinden mußten. Im Film wurde dies mit Mitteln einer symbolischen Monumentalität umgesetzt. Besonders in jenen Szenen, die sich mit der Lage des Menschen in einer Gewaltherrschaft befaßten und in der die Menschen lediglich als Teile lebender Bilder oder als Ornamente, gewissermaßen also als Material erschienen, wird jene Gewalt des Schicksals deutlich. In die Charakterisierung der Hunnen sind zweifellos ebenfalls zeitgenössische politische Erfahrungen eingeflossen: die Hunnen verkörpern hier die Masse, das Chaos und die Welt der Asiaten. Dagegen erscheint Worms als Welt der Ordnung und «einer schon überfeinerten Kultur», die im Zusammenprall mit dem Chaos vernichtet wird. Auf diese Weise wurde im Nibelungenfilm der zwiefachen Furcht des Bürgers der Nachkriegsjahre Ausdruck verliehen.

Insgesamt ergibt sich folgendes Bild der Aufnahme des Nibelungenstoffes in der durch Kriegsniederlage, Sturz der Monarchie, Versailler Vertrag, bürgerkriegsähnliche Wirren, Inflation und Weltwirtschaftskrise anhaltend geprägten Zeit von 1919 bis 1933: In der Auseinandersetzung mit den Zeitereignissen wurde der Nibelungenstoff hauptsächlich von Autoren völkisch-faschistischer Ausrichtung aufgegriffen und in den Kontext ihrer Variationen über ständig wiederkehrende Themen gestellt. Zentrales Anliegen war die «völkische Wiedergeburt» Deutschlands als Reaktion auf den Versailler Vertrag und die Gründung der Weimarer Republik. Dabei wurde die Bejahung eines heroisch-tragischen Schicksals als Ausweg aus dem Dilemma der Gegenwart in den Mittelpunkt gestellt. Die deutsche Niederlage im Weltkrieg wurde als Kampf der Nibelungen und als spezifisches deutsches Schicksal gedeutet. Diese Aktualisierung schließt die der Hunnen ein, die in der Richtung auf die 1917 stattgefundene Oktoberrevolution und auch auf die deutsche Novemberrevolution von 1918 als «rote Not» interpretiert werden sowie überhaupt den Ansturm des niederen «Ma-

terialismus» westlicher und östlicher Prägung gegen das idealistische deutsche Heldentum versinnbildlichen sollen (Wilhelm Schäfer, Ernst Bertram u.a.). Siegfried und Hagen sind es, die abwechselnd zu den Helden ernannt werden, die Deutschland zu neuer Größe führen würden. Alte völkische Traditionen, die besonders im Weltkrieg neu aktiviert wurden, sind hier zweifellos übernommen und weitergeführt worden. Die Lieblingsgestalt der völkischen Kreise war Siegfried, der zum rassischen Idealtypus und schicksalsgesandten Erlöser wurde. Dabei war ohne Zweifel Wagners Siegfried das mehr oder minder bewußte Vorbild. Seltener wurde dagegen in dieser Zeit Hagen als rein positive Gestalt gewertet; auch das ist wohl zum Teil dem Einfluß Wagners zuzuschreiben, durch den Hagen in starkem Maße als finsteres Geschöpf Alberichs abgestempelt wurde. Bereits damals begann jedoch eine bemerkenswerte Hinwendung zu Hagen durch faschistische und dem Nationalsozialismus nahestehende Autoren, eine Tendenz, die sich in der Zeit von 1933 bis 1945 zunehmend verstärkte. Hagen wurde einerseits zum Träger eines «tragischen Pessimismus», der in heroisch-trotziger Haltung im Untergang den einzigen Ausweg und die einzige Möglichkeit zur Selbsterhöhung sieht (so in einigen Balladen Börries von Münchhausens), und andererseits zum Urbild eines völkischen Führers, der seine Aufgabe im unermüdlichen Kampf gegen Hunnen aller Art findet (Dietrich Eckart). Dieses Führerbild ist durch einsame Größe gekennzeichnet, die Hagen weit über alle menschlichen Maßstäbe von Schuld und Sühne erhebt und zum Mythos werden läßt.

Obwohl sich die Bedingungen der Rezeption nach 1933 gewandelt hatten, sind aus den Dokumenten jener Zeit kaum neue Aspekte zu erschließen, die Autoren griffen vielmehr immer wieder auf bereits vorher ausgebildete Traditionen und Klischees zurück. Dabei ist erneut eine deutliche Tendenz zur ideologischen Kriegsvorbereitung zu erkennen. Die Nibelungen hatten als Leitbilder der nationalsozialistischen Rassenideologie den gleichsam naturgegebenen Auftrag des nordischen Menschen zu veranschaulichen, der sich aus seiner «Höherrassigkeit» ergab und der die Vernichtung «rassisch minderwertiger» Völker einschloß (Alfred Rosenberg «Ilias und Nibelungenlied», 1934). Hand in Hand damit wurde der Kampfesmut der Nibelungen als Ausdruck ihres Rassewerts und als schicksalsbedingte Sinnerfüllung menschlichen Lebens interpretiert und für den «Daseinskampf» des deutschen Volkes mobil gemacht. In Ausrichtung auf den zweiten Weltkrieg wurde die Berechtigung des totalitären Führerprinzips und der absoluten Gefolgschaftstreue aus dem Nibelungenlied hergeleitet. Dabei wurde vor allem an Hagen die Idee der Selbstaufopferung und die Forderung des Durchhaltens bis zum unausweichlichen Ende geknüpft (Friedrich Schreyvogl «Die Nibelungen», Roman 1941). Im Krieg verlagerte sich das Schwergewicht der Rezeption vollends auf den Untergang der Nibelungen. Die Geschehnisse im zweiten Teil des Liedes wurden hauptsächlich aktualisiert und so den führenden Politikern im Dritten Reich die Möglichkeit gegeben, fatalistische Todesbereitschaft unter Berufung auf die heldischen Vorbilder verlangen zu können. Nach der Katastrophe von Stalin-

grad stellte Göring in seiner Rede an die Wehrmacht vom 3. Februar 1943 den heldischen Tod als höchste Daseinserfüllung dar und trieb so die Verleugnung der Vernunft auf die Spitze: «Wir kennen ein gewaltiges Heldenlied von einem Kampf ohnegleichen. Es heißt ‹Der Kampf der Nibelungen›. Auch sie standen in einer Halle voll Feuer und Brand, löschten den Durst mit dem eigenen Blut, aber sie kämpften bis zum letzten. Ein solcher Kampf tobt heute dort, und noch in tausend Jahren wird jeder Deutsche mit heiligem Schauer von diesem Kampf in Ehrfurcht sprechen und sich erinnern, daß dort trotz allem Deutschlands Sieg entschieden worden ist.»

Nach 1945 war die Rezeption des Nibelungenliedes in beiden Teilen Deutschlands von der Auseinandersetzung mit faschistischer Vergangenheit und Krieg geprägt (siehe Franz Fühmanns Gedicht «Der Nibelunge Not», 1956, in dem neben der Abrechnung mit der jüngsten Vergangenheit auch die Hoffnung auf die Zukunft artikuliert wird). Das Nibelungenlied von der faschistischen Verfälschung zu reinigen, bedeutete aber auch, den Eigenwert des mittelalterlichen Werkes zu erkennen und herauszustellen. Notwendig war es, die Ansicht durchzusetzen, daß das Epos die ideologische Verzerrung *nicht* selbst durch seinen Ideengehalt begünstigt hat. Andererseits wäre es allerdings zu einfach, diesen widerspruchsvollen Prozeß der Auseinandersetzung mit Rezeptionstradition und möglicher Neuaneignung lediglich mit der Formel «Die Nibelungen sind tot! Es leben die Nibelungen!» zu umschreiben.

Vor allem mit den Mitteln der Satire gingen einige Schriftsteller der BRD an die kritische Durchleuchtung der traditionellen Rezeption des Nibelungenliedes und der dahinter steckenden Ideologien heran (Robert Neumann, Arno Schmidt, Axel Plogstedt). In Joachim Fernaus Roman «Disteln für Hagen. Bestandsaufnahme der deutschen Seele» (1966) werden allerdings trotz der Ironisierung des Heldischen immer noch die wirkungsmächtigen althergebrachten Klischees vom «deutschen Wesen» und vom «deutschen Schicksal» reproduziert.

Im Rahmen der Erschließung des kulturellen Erbes bemühten sich auch in der DDR Literaturwissenschaftler und Schriftsteller um eine grundlegende Neubewertung des Nibelungenliedes. Während Rolf Schneider in seinem Künstlerroman «Der Tod des Nibelungen» (1970) Hitlers Pläne, das Reichsparteitagsgelände in Nürnberg mit Nibelungen-Gestalten zu schmücken, satirisch beschreibt, ging es Fühmann um das Nibelungenlied selbst. Das Epos als «groß angelegten, souverän erzählten und in sich unheimlich konsequenten Roman der feudalen Gesellschaft und ihrer Machtstrukturen» zu begreifen, – wie Franz Fühmann zu seiner epischen Nachgestaltung schrieb –, bedeutet nichts weniger als die Wiedereingliederung des Nibelungenliedes in historisch-gesellschaftliche Zusammenhänge sowie seine Befreiung von verfälschenden Interpretationen. Das scheinbar Selbstverständliche war um so notwendiger, als die enthistorisierende Deutung des Nibelungenliedes wesentlicher Bestandteil der reaktionären Rezeption vor 1945 gewesen war.

Hildegard Labenz

Zu Barlachs Zeichnungen

In einem Alexander Archipenko gewidmeten Aufsatz für «Das Kunstblatt» beschäftigt sich Theodor Däubler 1920 mit dem Problem, wieweit und aufgrund welcher Faktoren die Bildhauerei des 20. Jahrhunderts zur großen Form tendiere. «Moderne Kunst ist nur selten monumental», heißt es da, und wenn, dann sei das nicht allein und nicht immer eine Frage der Dimensionen: «Bloß durch Vereinfachung kann niemals Monumentalität erreicht werden; dazu gehört vor allem die allgemein-menschliche, ehrwürdige Geste. Besser: das allen zugängliche, aber nur einmalige Erleben!»

Vergleichswerte sind für Däubler in diesem Zusammenhang Wilhelm Lehmbruck und Ernst Barlach. Der monumentale Eindruck, den viele ihrer Werke auf den ersten Blick machten, differenziere sich bei näherem Hinsehen. Lehmbruck, «als Lyriker zu seelischen Bekenntnissen durch Kunst sehr geneigt», spüre in seinem Wesen «allerhand malerische Winkel auf», die einem lapidaren Ausdruck dessen, was vorgeht, zuwiderliefen. Auch Barlach, obwohl «auf ganz natürliche Weise von den impressionistischen Delikatessen unbeeinflußt», könne man nicht durchweg einen monumentalen Bildhauer nennen; dazu sei sein Drang, sich zu äußern, zu handlungsträchtig, zu «mitteilsam», lasse sich seine gewaltige Gegenständlichkeit zu sehr bewegen von dem, was er vom Leben seiner Figuren *erzählen* wolle. Barlach leide mit den Menschen, die er darstelle. Ihre «Würdigkeit» bewege ihn, insbesondere, wenn sie aus Schmerz, Anfechtung und seelischer Bedrückung hervorwachse. Um den Maßstab dessen darzulegen, was er unter großer Form versteht, führt Däubler schließlich ein historisches Beispiel an: «Heine sagt einmal, man habe beim Lesen des Nibelungenliedes den Eindruck, Türme gotischer Kathedralen schlügen darin aufeinander los. So monumental können menschliche Gestalten wirken!»

Der Zeuge, den Däubler hier aufruft, tritt uns aus dem von Paul Westheim gedruckten Aufsatz ganz unvermittelt entgegen. Das Zitat bezieht sich in diesem Kontext nicht direkt auf Barlach, aber Däubler und er, die sich persönlich gut kannten, mögen solche und ähnliche Fragen bei ihren Begegnungen beredet haben. Ob ein ursächlicher Bezug zwischen Däublers anregender Bemerkung und Barlachs Ausein-

andersetzung mit dem Nibelungenlied besteht, sei dahingestellt. Ganz von der Hand gewiesen werden kann die These aber nicht.

Als der neununddreißigjährige Barlach 1909 ein Jahr in Florenz arbeitete und sich dort mit Theodor Däubler anfreundete, begann er Gestalten und Motive aus diesem Heldenepos zu zeichnen. Der nähere Anlaß ist nicht bekannt. Durch Briefe und Äußerungen der Freunde ist mehrfach bezeugt, wie Barlach sich während seines Aufenthaltes in der Villa Romana als ein Mensch des Nordens empfand und nur aus diesem Widerspruch heraus ihm Italien zu einem produktiven Erlebnis wurde. Ebenso ist sicher, daß Däublers kolossales Verspanorama «Das Nordlicht», dessen letzte Korrekturen Barlach in Florenz miterlebte und in seinem «Selbsterzählten Leben» so teilnahmsvoll wie ironisch schilderte, die Gedankenwelt des Bildhauers angeregt hat. Gleichermaßen ist gewiß, daß solcher Umgang Barlach nicht unvorbereitet traf. Seit 1907/08 rang er mit einem Dramenstoff «Der Göttersohn», später «Blutgeschrei» genannt, in dessen qualvollen Konflikten sich Konturen eigener Lebensängste spiegeln. Es ist die durch seinen Aufenthalt in Florenz unterbrochene Arbeit an den Szenen und Zeichnungen zum «Toten Tag», die er nach späterer Aussage aus dem Umfeld «einer plattdeutschen Eddastimmung» herausgeholt hat.

Noch in Berlin hatte er im Januar 1909 – die Italienreise stand schon ins Haus – eine Serie von Zeichnungen angefangen, die er «Die Letzten» nannte: sich auf ein Schwert stützende, über ihren Schild gebeugte Krieger; unter Gefallenen und Geschlagenen ein Fähnlein aufrecht Kämpfender, im Unterliegen sich Behauptender – Themen nicht ganz geklärten Ursprungs, deren tragische Größe ihn auch in der Toskana nicht losließ. In der Hauptsache beschäftigten ihn dort freilich Bildwerke wie «Der Schwertzieher», «Der Berserker», «Der Zecher» oder «Ruhender Däubler»; ihre Lebenswahrheit, ihre kompakte Zähigkeit, ihr gleichmütiger Trotz haben der Plastik in Deutschland vor und nach dem ersten Weltkrieg einen neuen Weg gewiesen.

Zwischen die Zeichnungen von Lastträgern, Ausschauenden und Hiobsgestalten, zwischen Darstellungen sterbender Könige und sich das Messer in die Brust stoßender Verlierer, die sich zumeist in Barlachs Güstrower Nachlaß erhalten haben, mögen sich vielleicht schon an der Jahreswende 1908/09 erste Figuren aus den Nibelungen gemischt haben: Den wohl frühesten Ansatz, «Volker und Hagen, Wache haltend», entwarf Barlach auf der Rückseite eines größeren Blattes, auf dem sich Federskizzen zu den – erst 1924 im Zyklus der Goethe-Lithographien weiter verwendeten – Motiven «Prometheus» und «Grenzen der Menschheit» finden. Die erste fest datierte Zeichnung trägt die eigenhändige Beschriftung: «Hagen und Volker/Florenz 1909.» Für die folgenden drei Zeichnungen – in Hamburger Besitz sowie in der Privatsammlung von Barlachs Sohn in Ratzeburg – gibt Friedrich Schult im Werkkatalog die Entstehungsjahre 1909/10 und 1911 an, ein Zeichen, daß Barlach sich mit dem in Berlin aufgegriffenen Thema auch in den ersten Güstrower Jahren auseinandergesetzt hat.

Von seiten welcher literarischen Vorlage Barlach hauptsächlich veranlaßt wurde,

den Stoff zu verfolgen, bleibt im unklaren. Simrocks Übertragung des Liedes war ihm wahrscheinlich durch Haus- oder Schullektüre vertraut. Ob ihm Fouqués, Geibels oder Ibsens dramatische Ausdeutungen bekannt waren, ist offen. Am nächsten läge es zu fragen, wieweit er in Hebbels düstere Schicksalstragödie der «Nibelungen» eingedrungen ist, weil sowohl das Güstrower Tagebuch als auch die Briefe eine Lektüre der Trilogie bezeugen und dieser norddeutsche Dichter als ein geistiger Vorläufer von Barlachs «Totem Tag» immer wieder genannt wird.

Einige Versuche der Nazarener (Cornelius, Fohr, Schnorr von Carolsfeld), den imaginativen Gehalt des altdeutschen Volksepos zu illustrieren, sind ihm in seiner Jugend gewiß in Nachbildungen begegnet. Auch Rethels Holzschnitte zur Marbachschen Ausgabe mögen ihm unter die Augen gekommen sein. Er hat wohl alle diese bildnerischen Versuche, das Erlebnis der Dichtung zu verinnerlichen, abgelehnt. Die Darstellungen Franz Stassens haben ihn noch im Alter verfolgt und seinen Zorn erregt. Seinem Interesse, dem Text selbst Ausführlicheres an die Seite zu stellen, fehlt freilich vorerst die durchgehende Energie. Er greift auch 1910/11 nur Einzelheiten auf («Gefesselter Hagen», «Kriemhild mit Hagens Haupt»), nimmt sich weiteres für später vor, aber 1920 bleibt es ebenfalls bei nur drei Blättern: «Kämpfender» (Nachlaß Güstrow), «Hunnischer Reiter» (Kunsthalle Mannheim) und «Hunnischer Heerhaufen» (Nikolaus Barlach, Ratzeburg). Kaum war Barlach nach seinem Italien-Aufenthalt und einem weiteren zwischen Berlin und Mecklenburg verbrachten Jahr 1911 endgültig im Norden seßhaft geworden, gewannen in seinem Werk die Menschendarstellungen aus seinem Güstrower Alltag die Oberhand. Dichterische Welten, die er entdeckt, sind zunehmend solche, die aus ihm selbst erwachsen: Nach dem «Toten Tag» binden «Der arme Vetter» und dann «Der Findling» – sie alle von größeren Bildfolgen begleitet – fast sämtliche vorhandenen Neigungen, sich graphisch auszusprechen.

Als ihn im Frühjahr 1922 die Lektüre der Nibelungen erneut bewegt, steckt er in einer Lebenskrise, die ihn für einige Zeit aus mehreren Vorhaben herausreißt und jäh auf sich selbst zurückwirft. Mehr noch als 1909 sieht er jetzt einen Teil der mit sich ausgetragenen Seelenkämpfe in den Mächten und Schicksalen der mittelalterlichen Heldendichtung verkörpert. Es ist für das zeichnerische Werk eines der schöpferischsten Jahre. Die Absicht scheint fürs erste ganz ernst zu sein, mit einer größeren Folge wesentliche Personen und Stationen des Epos zu illustrieren: Innerhalb weniger Tage, zwischen dem 8. und 25. März 1922, entstehen siebzehn hochformatige Kohlezeichnungen.

Er knüpft sozusagen da wieder an, wo er zwei Jahre vorher die Arbeit unterbrach: Dem vom Künstler eigenhändig auf 1920 datierten «Hunnischen Heerhaufen» folgt ein «Stehender Hunne mit Kurzschwert». Am vorläufigen Ende der Folge steht ein thematisch ähnlich gestimmter «Hunnischer Hornbläser» (sämtlich im Besitz des Sohnes Nikolaus Barlach). Damit ist auch schon der knappe Spannungsbogen um-

schrieben, auf den sich der Illustrator orientiert hat: Der erste Teil der Dichtung, die Siegfriedgeschichte, schien ihm offenbar nicht handlungsträchtig genug erzählt; sie bleibt außer Betracht. Schuld und Sühne des zweiten Themenkreises beeindrucken ihn da, wo Leidenschaften und blutige Fehde elementar zutage treten: die finstere Härte und Treue Hagens (in der ältesten Fassung der Nibelungensage ist er ganz nach Barlachs Sinn ein Nachtdämon und Albensohn); Rache und Klage seiner grimmigsten Feindin Kriemhild, die nicht ruht, bis ihr Geschlecht vernichtet ist; ihr Bruder und Opfer Gunther; Tod und Verderben um Etzel, Rüdiger, Iring und Ortlieb; das vergebliche Anrennen der Burgunder gegen den über sie verhängten Untergang.

Die Spur einzelner Handlungslinien und Leitideen verfolgt Barlach intensiv, andere gar nicht. Seine eigene Verfassung ist zu unstet, und ein zwingender äußerer Anlaß, den Zyklus abzuschließen und in eine druckgraphische Technik umzusetzen – etwa ein Auftrag seines Verlegers Paul Cassirer in Berlin –, liegt nicht vor. Danach ist die zunächst gewaltig herandrängende Fülle der Gestalten auch schon wieder verebbt. Vier Blätter aus dem Jahr 1923 mit je zwei verschiedenen Fassungen des erschlagenen Hagen sowie dem Schildwechsel zwischen Rüdiger und Hagen bezeugen, daß er das Vorhaben noch nicht aufgegeben hat. Aber es sind die letzten Blätter zu diesem Thema. Seine graphischen Interessen konzentrieren sich bald auf andere Motive: Zwei große Folgen begleiten dramatische Szenen und Gedichte Goethes. 1926 stirbt sein wichtigster Förderer Paul Cassirer, und es fehlt ihm nun jeglicher Ansporn, druckgraphische Werke zu vollenden. Die 1924 begonnenen Holzschnitte zu Schillers Lied an die Freude erscheinen erst drei Jahre später als letzter graphischer Zyklus überhaupt.

Daß Barlachs Nibelungen ein Torso blieben, hatte wohl auch noch tiefere Gründe: Er stimmte mit der damals herrschenden politischen Auslegung der Dichtung durch nationalistische Kreise nicht überein, sah andererseits aber keine genügenden Möglichkeiten, sich mit seinen Illustrationen einer ihm gemäßeren Auffassung anzuschließen. «...man will dergleichen im tiefsten Grunde als Oper sehen», schreibt er in bitterer Ironisierung des Wagnerkultes. Solcher Art Darbietung mochte er keinen Vorschub leisten.

Die innerhalb von fünfzehn Jahren entstandenen Blätter unterschiedlichen Formates und unterschiedlicher Gewichtigkeit vorliegender Ausgabe beizugeben, entsprang einem Wunsch des Verlages. Zum erstenmal werden alle Barlachschen Zeichnungen dieses Themas, auch nahezu sämtliche erreichbaren Skizzen und Vorstudien, zusammenhängend publiziert. Ob deren Intentionen die neue Übertragung entspricht, muß außerhalb dieser Betrachtung bleiben. Die Zeichnungen werden teilweise stark verkleinert wiedergegeben. Durch das für sie verwendete Papier sind sie vom Satzspiegel des Textes entsprechend abgehoben. Ihre Anordnung erfolgt im wesentlichen chronologisch nach der Entstehungszeit der Blätter und nimmt auf die den einzelnen Bildern jeweils gegenüberstehenden Strophen des Nibelungenliedes keinen

Bezug. Diese Aufgliederung trägt Versuchscharakter und wird manche Frage offenlassen, da wir ja nicht wissen, in welcher Form und in welchem Kontext der Künstler sich eine Veröffentlichung des Zyklus und seiner Zwischenstufen gedacht hat.

1909, während Barlach die ersten Blätter entwarf, prägte Fürst Bülow den Begriff der «Nibelungentreue», um einer Festigung des Bündnisses zwischen dem Bismarckreich und Österreich-Ungarn ideologisch das Wort zu reden. Wenn auch mit Vorbehalten, so fühlte sich Barlach in dieser Lebensphase durchaus als ein Patriot im Sinne des Bülowschen Anspruches. Als er den zweiten entscheidenden Anlauf zur Bewältigung des Stoffes nahm, war er über zehn Jahre älter. Der erste Weltkrieg und seine Folgen hatte Wandlungen in ihm bewirkt; der Sinn stand ihm keineswegs mehr nach einer so gebrauchten Formel im Dienste imperialistischer Machtkonstellation. Um so empfindlicher mußte er reagieren, wenn sich – zunehmend gegen Ende der Weimarer Republik – neue Anzeichen einer derartigen Interpretation meldeten: Am 5. August 1933, als einige versuchen wollten, mit dem Hinweis auf die Nibelungen-Zeichnungen seine Kunst dem Naziregime als annehmbar hinzustellen, wehrte er sich brieflich, die Arbeiten «als Rosinen im Kuchen» seines Œuvres besonders hervorzuheben: «... ich ... möchte irgend etwas halbwegs Anbiederndes strikte vermeiden – und glaube letztens, daß die Blätter alle nicht veralten – wenn auch manche, auf die es dann nicht ankommt.» Die von seinem Verleger Reinhard Piper in dem Überblicksband «Zeichnungen» 1935 erstmalig publizierten sieben Nibelungen-Blätter stellen den Mut, das Buch herauszubringen, auf eine harte Probe: 1936 beschlagnahmt die Bayerische Politische Polizei die Auflage, soweit sie ihrer habhaft wird. Die Maßnahme dient zugleich als Auftakt, um auch Barlachs Skulpturen als «entartete Kunst» zu brandmarken und ihre Entfernung aus der Öffentlichkeit vorzubereiten. Die Nibelungen-Zeichnungen werden dabei demonstrativ herausgegriffen; das Unheroische, Lichtscheue, «Ostische», nationalen Hochgefühlen angeblich Hohnsprechende in Barlachs Ausdrucksweise stellt 1937 die Münchner Ausstellung zur Kunst der «Verfallszeit» an den Pranger. Ein Jahr später ist Barlach tot.

Das damals geächtete plastische und graphische Werk hat seine Lebenskraft behauptet. Was Barlachs Versuche zum Nibelungenlied auszeichnet, ist die «sehr mitteilsame» Gebärdensprache, die illustrative Monumentalität, das lapidare Pathos. Wahrscheinlich hat er den schon zitierten Heine gelesen, der das Lied mit Steinquadern vergleicht, aus deren Spalten «Blumen wie Blutstropfen» hervortreten und Efeu herunterquillt «wie Tränen». Unter den einundzwanzig großen Blättern, die man als Kernstücke des Fragmentes ansprechen kann, rufen einige jenen Eindruck hervor, von dem Barlachs Freund Theodor Däubler einst sprach: Ein Klang von dunkler Elementargewalt erhebt sich, wie wenn gotische Kathedraltürme aufeinander losschlagen.

Elmar Jansen

Anmerkungen

8 Als *Markgrafen* wurden seit Karl dem Großen die Befehlshaber der Grenzmarken bezeichnet.
Der *Marschall* war zunächst als Stallmeister für die Pferde verantwortlich, später Oberbefehlshaber des Heeres.
Truchseß und *Mundschenk* standen ursprünglich dem königlichen Haushalt vor, der Truchseß war für die Küche zuständig, der Mundschenk für den Keller, d.h. für die Getränke.
Dem *Kämmerer* oblag die Aufsicht über die königlichen Gewölbe (lat. camera), vor allem über die Schatzkammer; er verwaltete auch die fürstlichen Güter und alle sonstigen Einkünfte. Die Inhaber der vier Hofämter übten seit der Krönung Ottos I. (936) bei Hoffeierlichkeiten eine Ehrenfunktion aus und hatten hohe Staatsämter inne.

11 *nahmen sie das Schwert* – Die Schwertnahme bezeichnete die Aufnahme in den Ritterstand. Die große Zahl der mit Siegfried zugleich erhobenen Knappen sowie die Pracht des Festes heben Siegfrieds Rang hervor.

12 *fahrende Leute* waren die breite Schicht unritterlicher Spielleute, die zu jedem höfischen Fest erschienen und mit musikalischen Darbietungen oder durch ihre Vortragskunst zur Unterhaltung beitrugen. Reiche Geschenke an die Fahrenden waren Gradmesser der fürstlichen Freigebigkeit.

23 *zurecht ein Herrscher* – Auf Grund kämpferischer Überlegenheit im Unterschied zur ererbten oder übernommenen Herrschaft.

34 *nach dem Lanzenstoß* ritten die Kämpfer aneinander vorbei, wendeten und zogen das Schwert. Nach dem erneuten Anritt wurde der Schwertkampf Pferd an Pferd oder auch zu Fuß fortgesetzt, wenn einer der Kämpfer aus dem Sattel geriet.

40 Die *Kemenate* ist das Frauengemach, eigentlich der heizbare Raum (lat. caminata).

60 *nach Reckenart* – Der Recke war ursprünglich ein aus dem Sippenverband durch Rivalität vertriebener junger Mann, der sich auf eigene Faust durchschlug und eine neue Existenz suchte. Das Wort hat hier seine alte Bedeutung «einsam

ziehender Krieger», während es sonst im Nibelungenlied als altertümliche Bezeichnung für Ritter verwendet wird.

63 *Zazamanc* – Städtename mit orientalischem Klang, ähnlich wie später *Azagouc* (S. 75) als Herkunftsort kostbarer Seide erwähnt; wie die Einfuhr von Gold, indischen Edelsteinen und anderen Luxuswaren ein Zeugnis für den Aufschwung von Handel und Wirtschaft jener Zeit.

69 *Die schmalen Fenster* waren Mauerscharten, aus denen man hinausblicken konnte, ohne selbst gesehen zu werden.

74 Das *Waffenhemd* war ein unter der Brünne getragenes weiches Kleidungsstück, während das S. 75 erwähnte *Waffenkleid* (Waffenrock) über dem Panzer angelegt wurde.

79 *beugten ihre Knie* als Zeichen der Huldigung für ihren neuen Herrn Gunther.

83 Der *schwere Eisenstab* war die für Riesen typische Waffe, während die S. 84 erwähnte *schwere Peitsche*, die mit Metallkugeln bestückt war, stets von Zwergen verwandt wurde.

86 *geringere Achtung*, weil sie ihn für einen unfreien Ministerialen hält.

125 *ihr edles Benehmen*, das Kriemhild nach Brünhilds Vermutung verloren hat, weil ihre unebenbürtige Ehe mit dem vermeintlichen Ministerialen als Schande galt.

133 *Zur Zeit der Vesper* – Etwa gegen 15 Uhr (Zeitangabe nach der Gottesdienstordnung).

154 *mit Pantherhaut* – Der süße Duft des Pantherfells soll nach den zoologischen Vorstellungen des Mittelalters das Wild anlocken.

217 *begleitet von Dietrich* – Dietrich und seine Helden sind als Teil der Überlieferungen von Etzel in die Nibelungendichtung gekommen. Dietrich, der historische Theoderich (475–526), war Herrscher der Ostgoten in Italien. Der Name seines Volkes geriet in der Heldendichtung in Vergessenheit, an dessen Stelle trat der Name Amelungen (vgl. S. 276), abgeleitet vom Namen des Herrschergeschlechts der Amaler («Makellosen»), dem Dietrich angehörte.

246 Hier werden die Burgunder zum ersten Male als *Nibelungen* bezeichnet.

250 Der *Fährmann* betreibt das Übersetzen nicht als Broterwerb; er versieht den Wachdienst im Auftrage des Bayernherzogs, der später seinen Tod zu rächen versucht.

258 *von ihren Schilden gedeckt* – Als Ausdruck höchster Wachsamkeit im Gegensatz zum Reiten mit abgehängtem Schild.

272 *Nudung* ist Rüdigers Sohn. *Witege*, eine Gestalt aus der Dietrichsage, ist ein historischer Reflex des Gotenkönigs Vitege (536–539).

276 *Amelungenland* – Land der Ostgoten, Oberitalien (vgl. Anm. zu S. 217).

376 *wer saß auf seinem Kampfschild*, anstatt in den Kampf einzugreifen: eine Anspielung auf die Waltersage.